الحداثة عند يوسف الخـــال

دراسة في تجربته النقدية والشعرية

إعداد

سهيل عبد اللطيف محمد الفتياني

المشرف

الدكتور محمد القضاة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

آب ٢٠١٠

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (الحداثة عند يوسف الخال: دراسة في تجربته النقدية والشعرية) وأجيزت بتاريخ ٣ / ٨ / ٢٠١٠.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتور محمد القضاة، (مشرفاً) أستاذ مشارك في الأدب الحديث	....
الاستاذ الدكتور علي الشرع، (عضواً) أستاذ النقد الحديث	....
الأستاذ الدكتور زياد الزعبي،(عضواً) أستاذ الأدب والنقد	....
الأستاذ الدكتور محمد المجالي، (عضواً) أستاذ الأدب الحديث (جامعة الزيتونة)	....

الإهـــــــــــــــداء

إلى الذين أضاؤوا دربي:

والديّ العزيزين

زوجتي الغالية

القمرين: زيد ومعتز

إخواني وأخواتي الأعزاء

وكل أصدقائي وأحبائي

شكر وتقدير

بعد شكر المولى عزَّ وجل، أتقدم بخالص الشكر والامتنان الى مشرفي الدكتور محمد القضاة على ما غمرني به من رعاية واهتمام كان لهما أكبر الأثر في إنجاز هذه الرسالة، فله كل الاحترام والتقدير.

كما أتقدم بجزيل الشكر الى أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هذه الرسالة والتعليق عليها: الأستاذ الدكتور علي الشرع، والأستاذ الدكتور زياد الزعبي، والأستاذ الدكتور محمد المجالي.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور إبراهيم خليل على ما أحاطني به من علمه وفضله.

وختاما أقدم خالص التقدير إلى كافة الأخوة والأصدقاء الذين كان لهم عون على إتمام هذا العمل المتواضع.

فهرس المحتويات

الحداثة عند يوسف الخال: دراسة في تجربته النقدية والشعرية

إعداد

سهيل عبد اللطيف محمد الفتياني

المشرف

الدكتور محمد القضاة

الملخص

تناولت هذه الدراسة مسألة الحداثة عند يوسف الخال، وحاولت الوقوف بشكل خاص عند مفهومه للحداثة في الشعر، وما يندرج فيه من جملة من المسائل النقدية والثقافية مثل: طبيعة الشعر ودوره ، والموقف من اللغة العربية والتراث العربي والإنساني عموماً. كما حاولت من جانب آخر تبين مدى انعكاس آرائه النظرية في تجربته الشعرية, مسلطة الضوء على أبرز ملامحها الحداثية.

وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول ومقدمة تناولت مفهوم الحداثة في النقد الغربي وتجلياته في النقد العربي .

ناقش الفصل الأول مفهوم الحداثة عند يوسف الخال، وكشف عن تصوره لطبيعة الشعر ودوره. وتوقف الفصل الثاني عند تقييمه للشعر العربي واللبناني الحديث منذ تشكله وحتى مرحلة تجمع "شعر". كما توقف عند موقفه من جملة من القضايا الثقافية المهمة والحساسة مثل: اللغة العربية، والتراث العربي، والعلاقة بالغرب .

أما الفصل الثالث فقد تعرض لملامح الحداثة في تجربة الخال الشعرية على صعيد : الرؤية واللغة والصورة والإيقاع والبناء الفني، كما حاول الكشف عن العلاقة الوطيدة والتناغم بين نظريته وإبداعه الشعري .

وخلصت الدراسة إلى تأكيد الدور الريادي الذي لعبه الخال في بلورة مشروع حداثي نقدي وشعري أسهم، في النتيجة، في رفد الحركة الشعرية والنقدية العربية.

المقدمـــة

احتلت تجربة يوسف الخال حيزاً واسعاً في النقد العربي، ولقيت اهتماما مكثفا ومتباينـــا لدى كثيرمن النقاد والباحثين؛ وذلك بحكم موقعه البارز في الحداثة الشعرية العربية بوصفه أحد روادها الأوائل، فقد أدى من خلال إشرافه على مجلة "شعر" دوراً مهما في إحداث تغيير جذري في الشعر العربي بما قدّمه – وشعراء المجلة ونقادها– من رؤى تنظيرية وإبداعية سعت إلـــى خلخلة البنية الثقافية والشعرية السائدة، وتجاوز حالة الركود المهيمنة على المشهد الثقافي، مـــن خلال الانفتاح اللامحدود على التجارب الشعرية والثقافية الغربية.

وتأتي هذه الدراسة حلقة من حلقات دراسة مشروع الخال، إذ تهدف إلى تناوله بصورة شاملة بجانبيه التنظيري والإبداعي؛ حيث تسعى من جهة إلى تجلية ملامح حداثته الشعرية مـــن خلال الوقوف عند نظريته الحداثية التي تتأسس على "مفهوم شعري حديث " لا يتناول الـــشعر بوصفه ظاهرة منعزلة، وإنما باعتباره إحدى الركائز المهمة للحداثة بصورتها الـــشاملة. كمـــا تسعى من جهة ثانية إلى تناول منجزه الشعري في ضوء آرائه النقدية، والوقوف علـــى مـــدى التناغم بين نظريته النقدية وتجربته الابداعية.

تجدر الإشارة إلى أنّ ثمّة عدداً غير قليل من الدراسات تناولت تجربة الخال من زوايـــا مختلفة من أهمّها: دراسة جاك السّاسي (يوسف الخال ومجلته شعر)، وهي تركز على السيرة الثقافية للخال، وتتتبع أبرز مرجعياته الفكرية والنقدية. ودراستا: جورج طراد (على أسوار بابل)، وكامل فرحان (يوسف الخال: حياته ودعوته اللغوية)، وهما تتناولان الجانب اللغـــوي فـــي نظريته وإبداعه. فضلا عن عدد غير قليل من الأبحاث نشرت في مجلة " شـــعر" وخصـــصت لدراسة شعره ومن أهمّها: دراسة أدونيس (فاتحة التجربة المسيحية فـــي الـــشّعر العربـــي)، ودراسة خالدة سعيد (البئر المهجورة)، ودراسة جبرا إبراهيم جبرا (البئر، المفازة، الله).

كما عنيت كثير من الدراسات بتجربة الخال في سياق تناولها لمشروع الحداثة العربيـــة وحركة تجمع "شعر" تحديدا مثل: دراسة كمال خير بك (حركة الحداثة فـــي الـــشعر العربـــي المعاصر)، ودراسة محمد جمال باروت (الحداثة الأولى)، ودراسة ساندي أبو سيف (قضايا النقد والحداثة)، عوضا عن جملة وافرة من الدراسات المبثوثة في الكتب والدوريات المختلفة . غير وقد تناولت هذه الدراسات تجربة الخال من زوايا متعددة، وركزت في جلها على موقفه من اللغة العربية والتراث، واتخذت في بعض الأحيان موقفا سلبيا مسبقا، كما أنها لم تقدم في جملتها رؤية متكاملة لتجربته تنظيراً وإبداعاً؛ ممّا استدعى نهوض هذا البحث للقيام بهـــذه المهمـــة لتـــسليط

الضوء على نظريته الشعرية وما يندرج فيها من قضايا ثقافية متعددة، وتتوقف عند أثر نظريته في تجربته الإبداعية الشعرية .

ولتحقيق هذه الغاية فقد ُقسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول تم التقديم لهما بتمهيد تناول مفهوم الحداثة وسياق ظهورها في الغرب، وتوقفت عند رصد أبرز تحولاتها، كما توقف عند الحداثة العربية وظروف نشأتها مجلياً أبرز إشكالياتها وتحدياتها.

تناول الفصل الأول مفهوم الحداثة عند يوسف الخال وأثره في فهمه لطبيعة الشعر وما يضطلع به من دور رؤيوي، متوقفاً عند أهم مرجعياته النقدية في هذا الطرح. وعرض الفصل الثاني تقييمه للشعر العربي الحديث منذ عصر النهضة مروراً بالحركتين الرومانسية والرمزية، وبحركة الشعر الحر، وصولا إلى حركة مجلة " شعر " التي تعد بنظره انطلاقة الحداثة الحقيقية. كما توقف عند أهمّ قضايا الحداثة وبين موقفه بشكل خاص من: اللّغة العربية، والتّراث العربي، وطبيعة العلاقة بالغرب .

أمّا الفصل الثالث من الدراسة فقد خُصص لمعالجة الجانب الإبداعي الشعري عند الخال في ضوء تنظيره النقدي، حيث تناول البحث رؤيته الفنية وما تنطوي عليها من نزعة إنسانية واغترابية حادّة.،وكذلك توقف عند لغته الشعرية وحداثة معجمه الشعري، وصورته الفنية وأبرزسماتها الحداثية، بالإضافة إلى التشكيل الإيقاعي ومحاولات تجديده، وأخيراً البناء الفني بتشكيلاته الحديثة، محاولا في ذلك رصد مدى التناغم بين نظريته النقدية وإبداعه الشعري.

وانتهت الدراسة بخاتمة تلخص ما توصلت إليه من نتائج، تبعها ثبت بالمصادر والمراجع والدوريات التي استعان بها الباحث في دراسته.

أمّا المنهج الذي اتبعته الدراسة في جانبها النظري فكان المنهج الوصفي التحليلي الذي يقف على الظاهرة النقدية ويحاول تعقبها ومن ثم تحليلها لاستخلاص الحكم النقدي. وقد كان المنهج المتبع في الجانب الشعري هو المنهج الفني، مع الإفادة من بعض المناهج الأخرى التي تسهم في إضاءة النص.

وفي الختام أتقدّم إلى مشرفي الدكتور محمد القضاة بخالص الشكر والتقدير على ما أحاطني به من رعاية ومتابعة كان لهما دور في إنجاز هذه الدراسة. كما أتقدم إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة الرسالة والتعليق عليها عازما على متابعة توجيهاتهم وملاحظاتهم وأخذها بعين الاعتبارما وسعني الجهد ، وأوجه خالص شكري إلى كل الأصدقاء والأحبة الذين كان لهم الفضل في انجاز هذه الدراسة ولا يتسع المقام لذكرهم، ولا يسعني في الختام إلا أن أشكر موظفي مكتبة الجامعة الأردنية على ما أبدوه لي ولسائر زملائي من تعاون .

ويبقى الكمال لله وحده، ومنه نستمد العون ونرجو التوفيق.

تمهيد

– الحداثة الغربية :

النشأة والتحولات

– الحداثة العربية :

الخصوصية والإشكاليات

التمهيد

إشكالية المصطلح

ليست الحداثة في جوهرها أمرا طارئا على حياتنا المعاصرة، فهي وليدة جذور تاريخية طويلة تمتد لتشمل المجتمعات الإنسانية كافة وعبر عصورها وأطوارهـا المختلفـة. ومـا دام الإنسان منذ نشأ كان، وما يزال، مسكوناً بهاجس التجدد والتطور، ولـذلك تغـدو الحداثـة – بوصفها ممارسة ورؤية– ضرورة ملحة لا مفر منها. ولعل في هذه الحاجة الملحة إليهـا مـا يسوغ حضورها المكثف في الفكر والنقد، ويكفينا أن نطل إطلالة سريعة على المشهد الثقـافي ليتضح حجم هذا الحضور الذي يمثل أحد البواعث التي دفعت إلى اختيار الحداثـة موضـوعاً للدراسة.

وقد تم اختيارنا لتجربة يوسف الخال بوصفها أحد النماذج التي تعكس وعي الحداثة في النقد العربي، وتكشف مدى حساسيته للمعطيات الثقافية الجديدة. ولما كانت هذه التجربة في تشكلها وتبلورها غير معزولة عنا المفهوم العام للحداثة في السياقين الغربي والعربي، فإن أول إجـراء يمكن أن يقوم به الباحث هو محاولة الكشف عن طبيعة المفهوم وتتبع أبرز ملامحـه وتجلياتـه الفكرية والنقدية.

يكاد الباحثون– الغربيون والعرب – يجمعون على صعوبة إيجاد تحديد شامل ومحدد لمفهوم الحداثة (modernity) نظراً لما يتسم به من التباس واضطراب، الأمر الذي يجعله في النتيجة عرضة للخلط والتشويش، ويسمه بالتقريبية والتعميم[1]. ويزداد الأمر صعوبة وقد دفعت هذه الحالة بعض الباحثين إلى وصف مصطلح الحداثة بأنه "مصطلح مراوغ، متقلب، ينطـوي تحديده على صعوبة بالغة التعقيد "[2]. ولعل هذه الإشكالية الاصطلاحية تعود في جوهرها إلـى عاملين رئيسين:

الأول: عامل ذاتي يخص طبيعة الحداثة ذاتها، وما تتصف به من تحول دائم، لذلك نجد من النقاد من يقسم الحداثة بحسب تحولاتها إلى: الحداثة الأولية، والحداثة البدائيـة، والحداثـة الجديدة، وما بعد الحداثة[3]. وبسبب هذه الطبيعة يغدو من الصعوبة وضع الحداثـة فـي إطـار مذهبي أو فكري أو نقدي ينطوي على سمات محدّدة وواضحة.

---

[1] برادة، محمد، (١٩٨٤)،**اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، فصول مج٤،ع٣،ص١١.

[2] هاو، أرفينج، (١٩٨٤)،**فكرة الحديث في الأدب والفنون**، ترجمة جابر عصفور،ابداع ع٥،السنةالثانية،ص٢٧.

[3] بروكر، بيتر،(١٩٩٥)،**الحداثة وما بعد الحداثة**، ترجمة عبد الوهاب جلوب،المجمع الثقافي أبو ظبي،ص١٣٣.

أما العامل الثاني: فهو يخضع لاعتبارات خارجيّة تتعلق بطريقة النظر إلى الحداثة ومن أبرزها:

أ- الموقف الإيديولوجي الفكري أو النقدي؛ إذ إن دراسة الحداثة كظاهرة فكرية وثقافية لا تتم عادة بمعزل عن البنية الفكرية والثقافية للدارس، لذلك يكون الحديث عنها- في الغالب- على صعيد القيمة لا على صعيد المفهوم، فهي تمدح أو ترفض انفعالياً[1]. كما يتم النظر إليها في أحيان عديدة كإيديولوجيا، ولذلك " لا تقتصر مدلولاتها على المتداولة التقريبية، بل تتعدّى ذلك إلى المحمولات الإبستمولوجية، الكامنة وراءها[2]، " وتصبح قراءة المفهوم – تبعاً لذلك – مقتصرة على مجرّد محاكمة هذه الخلفية المعرفية. ومن الأمثلة الواضحة على هذه المسألة موقف بعض النقاد الماركسيين " حيث كانوا يعدّون الحداثة نوعاً من البورجوازية الجمالية النابعة من الواقعية"[3]، وينظرون إليها على أنها "ثورة تقنيّة محافظة خاصة بالطبقات العليا[4] ".

ب- زاوية النظر أو الرؤية؛ فقد ينظر إلى الحداثة من الجانب المعرفي أو الاجتماعي أو غيرهما من الجوانب، لذلك تظهر لدينا مجموعة مفاهيم متعدّدة: مفهوم تقني يسم الحداثة بكونها عصر الإنتاجية وتكثيف العمل الإنساني والسيطرة على الطبيعة، ومفهوم سياسي يتعلق بالبنية السياسية للدولة الحديثة، وكذلك مفهوم سيكولوجي يتم من خلاله ربط الحداثة بالفرد وسيكولوجيته وأزماته الشخصية[5]. ويمكن بالطبع أن نضيف جوانب أخرى تبعاً لزاوية الرؤية.

ج: الإطار الزماني والجغرافي؛ فمن البديهي أن نلحظ تغيراً في مفهوم الحداثة من عصر إلى آخر، ومن بلد إلى آخرمن منطلق أن لكل حداثة خصوصيتها وملامحها الخاصة وإن اشتركت مع غيرها من الحداثات في بعض الجوانب. ويكفي أن ندلل على هذا الرأي من خلال الحداثتين: الألمانية والأنجلو أمريكية فهما حركتان مختلفتان لا يربطهما سوى الاسم المشترك[6]. وعلى الرغم من بعض المبالغة في هذا القول – فثمة عناصر مشتركة، وملامح عامة بكل تأكيد تجمع بين الحداثتين – إلا أنه في واقع الأمر يعطينا مؤشراً على حجم التباين في جغرافيا الحداثة ، ويظهر لنا هذا التباين بصورة أوضح من خلال المقارنة بين الحداثات: الإنجليزية والفرنسية والأمريكية؛ فالحداثة الإنجليزية في طابعها العام ركّزت على (سوسيولوجيا الفضيلة)، في حين

---

[1] الشابي،نور الدين،(٢٠٠٥)، **نيتشيه ونقد الحداثة**، دار المعرفة، تونس،ص٤١.

[2] برادة، محمد، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، ص١١.

[3] هاو،ارفينج، **فكرة الحديث في الأدب والفنون**، ص٢٧.

[4] بروكر، بيتر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص٢٥.

[5] بوديار،(١٩٩٠)، الحداثة، **الكرمل**، ع٣٦-٣٧، ص٣٥-٣٦.

[6] برادبري، مالكم وماكفارلين، مالكم،(١٩٨٧)،**الحداثة** ، ترجمة مؤيد حسن،دار المأمون،بغداد.

كان جوهر الحداثة الفرنسية (أيديولوجيا العقل)، أما مدار الحداثة الأمريكية فكان حول (سياسة الحريّة)[١].

الحداثة و العقلانية

ينهض المفهوم المركزي للحداثة على فكرة العقلانية، فقد ارتبطت بها منذ بداياتها الأولى، والتحمت إلى الحدّ الذي يدفع إلى القول: إن فكرة الحداثة "مقترنة اقتراناً وثيقاً بفكرة العقلنة، والعدول عن إحدى الفكرتين نبذ للأخرى"[٢].

يعرّف(آلان تورين) الحداثة بالعقلانية حيث يرى أنها "ليست تغيراً صرفاً، تتالياً للأحداث، إنها انتشار منتجات النشاط العقلاني، العلمي والتكنولوجي الإداري "[٣]. وتبعاً لذلك تستعير الحداثة من العقلانية استنادها إلى العقل باعتباره وسيلة لرؤية العالم، انطلاقاً من إيمانها بقدراته اللامحدودة. وقد نجم عن هذه العلاقة جملة من النتائج المهمة، فعلى الصعيد الثقافي والفكري على سبيل المثال تم إخضاع القيم والتقاليد للنقد والمراجعة مما استدعى في النتيجة نهوض قيم جديدة.

إن تماهي الحداثة بالعقلانية قد منحها جملة من السمات المميزة لعل من أبرزها:

أولا: الذاتية

يمكننا أن نؤرخ لزمن الحداثة بلحظة اكتشاف الذات وما ترتب عليه من قطيعة مع المسلمات التقليدية والدينية على وجه التحديد. وبهذه العودة إلى الإنسان تغدو الحداثة في طموحها الأعظم هي التأكيد على أن قيمة الإنسان ليست إلا بما ينجزه. وقد ترتب على هذا الأمر تحولات جذرية ظهرت تجلياته على مستوى التصوّر والممارسة، وكان لها دورٌ فاعل في تأسيس مجتمع حديث تشيع فيه الروح والمنتجات العقلانية التي ظهرت بأبعادها الشاملة: العقلية والعلمية والتقنية[٤]، بالإضافة إلى الجوانب الثقافية.

---

[1] هيلم فارب، غير ترود، (٢٠٠٩) **الطريق إلى الحداثة** ، ترجمة محمد سيد أحمد،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت، ص٢٣-٢٤.

[2] تورين، آلان(١٩٩٨) ، **نقد الحداثة**، ترجمة صياح الجهيم، ١منشورات وزارة الثقافة دمشق،ص١٥.

[3] المرجع السابق ص١٦.

[4] الشابي، نور الدين، **نيتشه ونقد الحداثة**، مرجع سابق، ص٥١.

ويمكننا فهم الذاتية من جانبين مترابطتين: الجانب الأول الذاتية الفردية: التي يظهر الإنسان من خلالها باعتباره مركز العالم. أما الجانب الآخر فهو ما يمكن أن نطلق عليه (ذاتية الحداثة) ونعني به هُويتها الذاتية التي تتحدد من خلال علاقتها بالزمن. وهذه العلاقة تمثل أبرز الإشكاليات التي تواجهها، وهي تظهر من خلال التساؤل التالي: هل تتحدّد الحداثة بذاتها، أم أنها بحاجة إلى ماض تستند عليه؟

في ضوء هذا التساؤل نجد لدى الحداثة إلحاحاً واضحاً على " تأسيس ذاتها بوسائلها الخاصة "[١]. ولهذا فإن علاقة الحداثة بالزمن لا تبدو علاقة محايدة، وهوما يظهر في موقفها الجذري القائم على التعارض مع كل أشكال التقليدية والنمطية والسعي بالتالي إلى خرق ماهو قائم من أجل ما هو أكثر عقلانية.

على هذا الأساس يمكن تعريف الحداثة في أبسط صورها بأنها " وعي الذات في الزمن[٢]" أو " ذلك النمط من وعي الإنسان المعاصر بأهمية اللحاق بحركة الزمن[٣] ". وقد ترتب على هذا الوعي التركيز على اللحظة الراهنة باعتبارها لحظة تجلّي الفاعلية الإنسانية، ومن هذه الزاوية يتم النظر إلى الحداثة على أنها "حالة طازجة من حالات الفكر الإنساني"[٤].

إن تركيز الحداثة على الحاضر لم يكن مجرد سعي غير مبرر للتجاوز بل هو نابع من الإحساس بضرورة تحقيق الذاتية. وفي ظل الشعور بأن ما أنجز لم يعد يكفي.

ويقودنا الحديث عن ذاتية الحداثة إلى محاولة تتبع جذورها في الفلسفة الغربية الحديثة بدءاً بفلسفة (ديكارت) وما تضمنته من افتتاح للذات الإنسانية بحضور دورها المحوري بعد تخليصها من أوهام القرون الوسطى[٥].

وقد ترسخت فكرة الذاتية بصورة أكثر اكتمالاً ونضجًا في عصر التنوير خصوصاً مع (كانط) الذي وضع أساسها في سياق تحديده لفكر التنوير في التعريف التالي: "التنوير هو تحرر

---

[1] هابرماس، يورجن،(١٩٩٥)، **القول الفلسفي للحداثة**، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة دمشق، ص٢١.

[2] أبو ديب، كمال، (١٩٨٤)، الحداثة، السلطة، النص، **فصول**، مج٤، ع٣، ص٣٥.

[3] برادبري، الحداثة ، ص٢٤.

[4] المرجع السابق، ص٢٤.

[5] الشابي، نور الدين، **نيتشه ونقد الحداثة**، مرجع سابق ص٦.

الإنسان من الوصاية القائمة بداخله وهذه الوصاية تعني عجز الإنسان عن الاستفادة من قدرتـــه على الإدراك والفهم دون توجيه من أحد "[١].

بهذا التعريف يتضح لنا سعي كانط إلى إخراج الإنسان من حالـــة القـــصور المعرفـــي وقدرته بالتالي على مجابهة الواقع بنفسه واستعادة الثقة الكاملة بنفسه.

وقد وصل التفكير الحداثي في نزعة الذاتية إلى ذروته مع هيغل حيث جعل من الحداثـــة قضية فلسفية، واعتبرها المسألة الأولى في مشروعة الفلسفي الشامل؛ وقد عبرعن الحداثة بـــــ (الأزمنة الحديثة) أو(الأزمنة الجديدة)، ويعني بها القرون الثلاثة التي سبقت عـــصر الحداثـــة الفعلية ونعني عصر التنويه، وقد تم فيها على التوالي إنجازات مهمة تمثلت في: اكتشاف أمريكا (العالم الجديد)، عصر النهضة وعصر الإصلاح الديني[٢].

وتنهض فلسفته على أهمية وعي الحداثة بذاتها وبزمنها الخاص وهو الحاضر، وعلـــى ضرورة "أن تؤسس ذاتها لوسائلها الخاصة، وتستغني عن النماذج والإيحاءات الغريبة عنها[٣]".

ثمة مسألة في غاية الأهمية يثيرها النص السابق، وهي أن هيغل يؤسس لعلاقة الحداثة بالماضي على علاقة خاصة لا تقوم على القطيعة التامة فهو كما يذكر هابرماس "ليس معاديـــا للتاريخ على الإطلاق بل يقاوم فقط القيم المعيارية الخاطئة التي تنبعث من فهم التاريخ[٤]".

ثانيا: الصيرورة

في ضوء ما سبق يمكن النظر إلى الحداثة على أنها وعي خاص بالزمن لا بوصفه شيئاً رياضياً بل بوصفه حاملاً للتغير، فهي بمعنى آخر "وعي الزمن بوصفه حركة تغير وتقدم إلـــى الأمام "[٥].

وهكذا تتحول الحداثة إلى حالة من التجاوز المستمر تغدو بموجبه كل لحظة تاريخيـــة نفيـــاً للحظة سابقة. ولعل هذه الطبيعة هي سر مأساتها؛ إذ إن "كل تقدم هو انفصام عن الماضي ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انفصاماً، والانفصام دائماً فعل توتر وقلق ومغامرة "[٦].

---

[1] النحوي، عدنان،(١٩٩٢) ، **تقويم نظرية الحداثة**، دار النحوي ، الرياض، ص٣٠

[2] الشابي، **نيتشه ونقد الحداثة**، ص٢٥

[3] هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، ص١٨.

[4] هابرماس، يورجين(٢٠٠٢)، **الحداثة وخطابها السياسي**، ترجمة: جورج تامر، دار النهار، بيروت، ص١٨.

[5] أبو ديب، كمال، **الحداثة، السلطة، النص**، مرجع سابق، ص٣٥.

[6] المرجع السابق، ص٣٥.

نتيجةً لذلك يتم أحياناً اتخاذ موقف في علاقة الحداثة بالماضي من حيث يغدو "الانفجار أحد ثوابتها "[١]، وتصير بذلك قوة هدم تسعى إلى "خلخلة لكل ما هو ثابت [٢]".

وفي مقابل هذا الانفصال تؤكد الحداثة على انجذابها لزمنها الخاص ولحظتها الإبداعية، غير أن هذا الحاضر الجديد بما يفرزه من قيم وتصورات جديدة لـيس بمنـأى عـن قـانون الصيرورة، مما يجعل تعرضها للتحول أمراً محتماً؛ إذ سرعان ما تتحول من قيم تتمتع بالبريق والجاذبية إلى قيم بالية تجاوزها الزمن، وبهذا تتشكل لدينا صيرورة جدلية تجعـل قـيم الفكـر والإبداع مرهونة بحركة ذاتية لا تتوقف عند حد تفضي بها إلى مستقبل مجهول لا ملامح لـه، ويجعل من الحداثة ذاتها في النهاية "مشروعاً لم يكتمل " بتعبير هابرماس[٣].

وتكشف الحداثة في هذا التصور عن ملامحها النسبية فهي لا تطمح إلى اليقين والثابت، ولا تنطوي على غاية محددة، لذلك فهي تلح دائماً على تجاوز لحظة الركود بكل أبعادها الشاملة التي تظهر في صورة "عالم متشكل جاهز الأجوبة، مكتمل اللغة، في سلام مع نفسه ومع العالم "[٤]وترفض بالتالي كل أشكال التأطير والتشكل النهائي "والحصول على إجابات نهائية بقـدر مـا يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث [٥]".

ويظهرلنا هذا الموقف الجذري من الزمن عن تمرد الحداثة القائم على (الوعي الضدي) كما يسميه كمال أبو ديب ويظهر هذا الوعي كشرط ضروري مرتبط بولادة الحداثة لذلك فهـي تموت من داخلها عندما تفقده، أي: تتحول من رفض الواقع المتشكل إلى المهادنة "وحين تفقـد تلهب السؤال وتمرد الشك وروح المغامرة ولذة السخرية وحدة المفارقة وعافية التجدد "[٦].

ويتضح هذا الوعي الضدي كذلك في انحياز الحداثة للمتحول بديلاً للثابت لـذلك فإنهـا تتعرض للاضمحلال والتلاشي "عندما تدخل منطقة الأمام وتفارق ضـفافها التـي لا تعـرف

---

[1] بيرمان ،(١٩٩١)، **الحداثة: أمس، اليوم، غدا**، ترجمة: جابر عصفور، إبداع، السنة التاسعة، ابريـل، ص٢٧.

[2] هابيرماس، **الحداثة وخطابها السياسي**، ص١٨.

[3] المرجع السابق، ص١٥.

[4] أبو ديب، كمال، س**الحداثة، السلطة، النص**، ص٣٥.

[5] المرجع السابق، ص٣٥.

[6] عصفور، جابر، **ملاحظات حول الحداثة**، ص٥٩.

اليقين"[١]، أو حين تسعى إلى التأطير على شكل ايدولوجيا فكرية أو نقدية وتتحول بالتالي إلى "سلطة تؤسس تقاليدها وتقلل شروطها "[٢].

إن تماهي الحداثة بالصيرورة يبدو خياراً نهائياً لا سبيل للعودة عنه. وهو في الوقت ذاته يكشف عن صورتين متقابلتين: صورة إيجابية تظهر فيها الحداثة بوصفها قرينة التجدد والحيوية الدائمة "وتظل منفتحة لا تنغلق على نفسها أبداً ولذلك تظل متميزة بتعددها وفوضاها الرائعة والتزامها جماليات التجدد اللانهائي " [٣].

غير أن هذا الانفتاح اللامحدود يكشف في الوقت ذاته عن صورة سلبية تكشف عن مأساة الحداثة وأزمتها الداخلية العنيفة وخصوصا أنها متعلقة بجوهر تشكيل هويتها الذاتية وذلك حين تظهر في رفضها للارتباط بجذور أو الاتكاء على مرجعية خارجية لذلك فهي كما وصفها أحد شعراء الحداثة الغربية " تقتطع من الماضي وتندفع إلى الأمام على نحو غير موصول في معدل بالغ السرعة إلى حد أنها لا تتمكن من اتخاذ جذر يوماً بيوم غير قادرة على العودة إلى بداية لتسترد قدرتها على التجاوز "[٤].

الشمول

وهي من أبرز السمات التي تكتسبها الحداثة في تماسها المباشر بالعقلانية بما تنطوي عليه من نزعة شمولية. وبموجب ذلك تغدو الحداثة ممارسة شاملة لكل جوانب الحياة؛ في علاقة الإنسان بالطبيعة والسيطرة عليها، وفي (عقلنة) المجتمع بكل مظاهرة السياسية والثقافية والتقنية[٥]، وأخيراً في إنتاج رؤية شاملة للكون والإنسان والحياة.

ويلخص(بودريار) هذه النزعة الشمولية للحداثة بقوله "ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً ولا مفهوماً سياسياً وليست بالتمام مفهوماً تاريخياً بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النمط التقليدي "[٦]. ويتجلى هذا النمط الحضاري الشامل على شكل "دولة عصرية، تقنية عصرية، موسيقى ورسم وعادات وأفكار عصرية على هيئة مقولة علمية وضرورة ثقافية.

---

[1] المرجع السابق ص٦٠.

[2] المرجع السابق، ص٦٠

[3] هاو،ارفينج،**فكرة الحديث في الأدب والفنون**، ص٣٨

[4] بيرمان، **الحداثة: أمس، اليوم، غدا**، ص٤١.

[5] الشابي، نور الدين، **نيتشة ونقد الحداثة**، ص٥٤.

[6] بودريار، **الحداثة**، ص٣٠٣.

وهذا البعد الشمولي للحداثة يجعل منها مشروعاً اجتماعياً وثقافيا شاملاً غايته تحقيق التقدم الشامل على نحو يكشفه لنا جابر عصفور: فهي من المنظور الفكري العلمي قرينة البحث الذي لا يتوقف لتعرف أسرار الكون، وهي من المنظور السياسي قرينة الارتقاء بموضع الإنسان في الكون الذي يظهر من خلال صياغة مبادئ وأنظمة "تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، ومن الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى الاستقلال، ومن سطوة الخرافة أو الأسرة أو القبيلة أو الحاكم المطلق إلى الدولة الحديثة"[1].

وإلى جانب ذلك تأخذ سمة الشمول أبعاداً أخرى؛ فهي من الإطار الزمني لا ترتبط بزمن محدد فهي تضم الماضي والحاضر والمستقبل في إطار موحد، وهي في الإطار الجغرافي لا تخص منطقة جغرافية محددة، بل هي "تجربة حية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم "[2] وهي أخيراً تجربة فرديه تكشف عن رؤية ذاتية للعالم، ومع ذلك فهي ليست معزولة وإنما ملتحمة بالذات الجماعية.

ثالثا: التناقض

ثمة إجماع لدى الباحثين على أن "الحداثة تحتوي على تناقضاتها الداخلية "[3]. ولعل هذه السمة الجوهرية للحداثة نابعة من جملة السمات السابقة؛ فسمة الشمولية بما تنطوي عليه من تعدد وتنوع قد أكسبها نوعاً من الجاذبية ظهر على هيئة غزو يكتسح شتى الثقافات ولا شك أن هذا التنوع وما ولده من اتساع مساحة الحداثة قد أدى بها في النهاية إلى الفوضى العارمة. كما أن طبيعتها المتحولة التي أشرنا إليها قد جعل منها حركةً لا تتوقف عند حد، ولذلك فهي " تتناسل وستظل تنسل ما يشبهها وما يخالفها وما يصطدم بها وإذا توقفت الحداثة عن التناسل أو توقفت عن إنسال النقيض مكتفيةً بالشبيه فقد فقدت إحدى أهم سماتها "[4].

ونجد تجليات هذه المسألة بصورة عملية في الواقع الفكري والثقافي كما يرصده أحد مؤرخي الحداثة الغربية إذ يصرح: " لقد كانت الحداثة في أغلب البلدان مركباً غريباً من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية، من الرومانسية

---

[1] عصفور، جابر، **ملاحظات حول الحداثة**، مرجع سابق، ص٥٦.

[2] بيرمان، **الحداثة:أمس، اليوم، غدا**، ص٢٨.

[3] بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص٣٣، وكذلك محمد برادة، ص١٦.

[4] القعود، عبد الرحمن(٢٠٠٢)، **الإبهام في شعر الحداثة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص٧٦.

والكلاسيكية، كانت ترحيباً بالعصر التكنولوجي واستهجاناً له... بأن أشكال التعبير هي هـروب من التاريخ والإيمان بالوقت نفسه بصدق تلك الأشكال بالتعبير عن الزمن "[١].

وإذا كانت مسألة التناقض قد ولدت لدى بعض الباحثين حالـة مـن الإحبـاط جعلـتهم ينظرون إليها نظرة سلبية فإننا في المقابل يمكن أن ننظر إليها من زاوية إيجابية إذ يمكن لنا أن نعد هذا الحشد من التيارات والمفاهيم المتضاربة التي نشهدها في الحداثة بمثابة دمـاء جديـدة تضخ كل لحظه في جسد الحداثة ويجعلها في النهاية حاله من التجدد والعافية الدائمين.

تحولات الحداثة الغربية (النشأة والتصدعات)

يلحظ المتابع لموضوع الحداثة في الدراسات والأبحـاث المختلفـة تـضاربًا حـول نـشأتها وتطوراتها، ولعل هذا التضارب شائع في الدراسات الفكرية عموماً إذ إن التحديد الدقيق لـولادة الأفكار وتطورها سواء في الفكر أو الأدب يبدو أمراً متعذراً وصعباً نظراً لصعوبة ضبط العامل الزمني .

ونميل في هذا الصدد إلى التوجه الذي ارتآه كثير من الباحثين وهو أن الحداثة ظهـرت مع القرن السادس عشر بصورتها الأولية لتأخذ معناها الكامل ابتداء من القرن التاسع عـشر حيث تبلورت كنظرية وممارسة شاملتين [٢].

ويرصد (بيرمان) نشأة الحداثة في سيرورتها التاريخية مسلطاً الضوء على أهم تحولاتها ومراحلها المفصلية[٣]. تبدأ المرحلة الأولى منذ نهاية القرن السادس عشر وتستمر حتـى نهايـة القرن الثامن عشر، ففي هذه المرحلة بدأت ملامح الحياة الحديثة، لكن الناس لم يكونـوا علـى وعي بها.

وتبدأ المرحلة الثانية مع نهاية القرن الثامن عشر وتنتهي مع أواخر القرن التاسع عشر وقد شهدت هذه المرحلة ثورات سياسية وانفجارات معرفية كبيرة. أما المرحلة الثالثة فقد ظهرت في القرن العشرين حيث اتسعت عملية التحديث الشاملة التقنية والعلمية والفنية وتـشمل العـالم كله.

---

[1] برادري، ومكفارلين، **الحداثة**، ج١، ص٤٧-٤٨.

[2] بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص١٢١ وكذلك: بوديار، الحداثة، ص٣٠٤.

[3] بيرمان، **الحداثة: أمس، اليوم، غدًا**، ص٢٩.

ولا يذهب بودريار بعيداً عن هذا الرصد التاريخي لنشأة الحداثة مضيفاً عليه أبعاداً أكثر شمولاً وعمقاً حيث يعتمد تقسيم الحداثة إلى ثلاث مراحل[1]: المرحلة الأولى: ظهرت مع عصر النهضة حيث تم افتتاح النزعة الإنسانية الحديثة التي تجلت بصورة خاصة في الاكتشافات العلمية والصناعية، وانعكست في الجانب الثقافي والأدبي وظهر تأثيرها بشكل أوضح في حركة الإصلاح الديني بنزعتها الإنسانية العقلانية.

والمرحلة الثانية: وقد ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر وفيها أرسيت الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة: الفكر الفردي والعقلانية، فلسفة الأنوار، الدولة الملكية المركزية بتقنياتها الإدارية، وكذلك أسس العلوم الطبيعية التي أنتجت التكنولوجيا وأخيراً في العلمنة الشاملة للفنون والعلوم[2].

أما المرحلة الثالثة فقد بدأت مع الثورة الفرنسية وامتدت إلى القرن العشرين وقد تعززت في تأسيس الدولة البرجوازية الحديثة بنظامها الدستوري وتنظيمها السياسي إضافة إلى توظيف التقدم العلمي والتقني في الحياة الاجتماعية وما أحدثه من تفكك للعادات والتقاليد للثقافة التقليدية[3].

إن تتبعنا للحداثة الغربية في أطوارها التاريخية وتشكلها حتى الوصول إلى تحولاتها المختلفة إنما جاء للتأكيد على تاريخيتها، بمعنى آخر أنها لم تكن وليدة الصدفة أو معزولة عن سياقها الاجتماعي؛ فقد ترافقت مع بروز تغيرات جذرية وشاملة هيمنت على المجتمع الغربي على شتى قطاعاته وعبر قرون، تظهر في " الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية التي غيرت صورتنا للعالم ومكاننا فيه، تصنيع الإنتاج الذي حول المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا، والذي خلق مناخات إنسانية جديدة ودمر القديمة وتسارع بكل إيقاع الحياة, الانفجارات السكانية الهائلة التي فصلت ملايين الناس عما اعتاده أسلافهم، النمو المدني، وسائل الاتصالات، الدول القومية، الحركات الاجتماعية "[4].

غير أن ما حدث للحداثة الغربية عبر سيرورتها التاريخية منذ تشكلها وحتى يومنا هذا أنها تحولت إلى أزمة شاملة، وتعرض مشروعها إلى التمزق والانهيار وخصوصاً مع تحولها إلى ايدولوجيا سياسية مدعمة بكل المنتجات العقلانية، ونتيجةً لذلك فقد تعرضت قيمها الجوهرية

---

[1] بودريار، **الحداثة**، ص٣٠٣.

[2] بودريار، **الحداثة** ، ٣٠٤.

[3] المرجع السابق، ص٣٠٤.

[4] بيرمان، **الحداثة: أمس، اليوم، غدًا**، ص٢٨.

للارتكاس، وتحول خطابها التنويري الذي يبشر بقيم العقل والتقدم والحرية إلى مجرد شعارات قديمة فقدت كثيرًا من بريقها[1].

فعلى الصعيد الاقتصادي والتكنولوجي لم تستطع الحداثة بصيغتها الرأسمالية أن تحقق التقدم للإنسان وأن تساهم في حل مشكلاته، بل تحولت الثورة التكنولوجية إلى خدمة المصالح الرأسمالية. وفي المجال السياسي أصبحت الدولة هي السلطة العليا المهيمنة على كل قطاعات المجتمع وغدت غير مشغولة بمطالب المواطنين بقدر اهتمامها بمصالحها الذاتية والتسابق لاحتلال مكانة أساسية داخل النسق العالمي، وتصدير النموذج الحضاري والثقافي إلى العالم أما في المجال الثقافي فقد رسخت هذه النظم السياسية الثقافة الجماهيرية والموضة والدعاية السياسية والاستهلاكية والمتعة فتخلت الحداثة بذلك عن رغبتها الملحة بالنقد والرفض والتجديد.[2]

وإذا كانت الحداثة الغربية قد قدمت نفسها منذ عصر النهضة على أنها إحدى فتوحات العقلانية فقد كشفت لنا عبر تحولاتها عن وجهها السلبي ولم تفرز سوى نقيضها الذي يظهر في صورته الشاملة كما يصورها ألان تورين أحد أبرز نقاد الحداثة: " كنا نعيش في الصمت وها نحن نعيش في الضوضاء، كنا منعزلين وها نحن نضيع بين الحشود، كنا نتلقى الطفيف من الرسائل وها نحن نقصف بها قصفاً. انتزعتنا الحداثة من الحدود الضيقة للثقافة المحلية التي نحيا فيها ورمتنا في المجتمع وفي ثقافة الجماهير بمقدار ما رمتنا في الحرية الفردية، لقد ناضلنا ضد الأنظمة القديمة وإرثها، أما في القرن العشرين فصارت الأنظمة الجديدة ضد المجتمع الجديد والإنسان الجديد الذي أرادت أن تخلقه أنظمه استبدادية "[3].

ولما كانت الفلسفة قد ساهمت بشكل جوهري بتأسيس فكر الحداثة وخصوصاً في عصري النهضة والتنوير، فإننا نشهد مع نهاية القرن التاسع عشر تطورًا ملحوظاً بعلاقتها بها حيث دخلت في مرحلتها الثانية في مواجهة مع الحداثة وتحولت من التأسيس إلى النقد الجذري وخصوصاً مع (نيتشيه) الذي لاحظ بدقة عمق الاضطراب الذي ولدته الحداثة الأوروبية "فتقصى بعمق التناقضات الصارخة وضروب التناقض الخفية للفوضى الأوروبية "[4]، ولذلك نجده يعمد إلى نقد قيمها المركزية: التقدم، الحرية، العدالة، العقل إنها برأيه ليست سوى قيم عدمية انحطت بالإنسانية إلى مجرد كتلة متجانسة من الأفراد المستعبدين المجردين من القوة والاستقلالية

---

[1] برادة، محمد، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، ص١٤.

[2] برادة، محمد، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة** ، ص١٤.

[3] تورين، ألان، **نقد الحداثة**، ج١، ص٧.

[4] الشابي، نور الدين، **نيتشه ونقد الحداثة**، ص٨.

وكشفت عن وجوه اللامعقول فيها[1]. فهو إذن يرفض مشروع الحداثة بمجمله وخصوصاً في نزعتها العقلانية إذ يرى أنها ليست سوى سلطة وقناع تخفي من خلفه مأساوية الحداثة.

إن موقف نيتشيه من الحداثة من الأهمية بمكان لما له من تأثير فاعل وحاسم في تاريخ الفلسفة لا سيما في علاقتها بالحداثة. وقد تم تأويل هذا الموقف على الصعيد العملي في اتجاهين:

الاتجاه الأول: يرى أن هذا النقد بمثابة إعلان موت الحداثة ، فهو يقوم على الرفض التام لها إلى حد العداء؛ وعليه يتم النظر إلى نيتشيه كمؤسس لما بعد الحداثة التي ترسخت في ما بعد وغدت تياراً كبيراً يقوم في جوهره على نفي الحداثة بتجاوز الحداثة العقلانية وتأسيس مبادئ جديدة مضادة من أهمها: موت الفن، موت النزعة الإنسانية، والعدمية، ونهاية التاريخ ، وتجاوز الميتافيزيقيا. وعلى المستوى الثقافي تتجلى من خلال تحدي ثوابت الحياة الأدبية والتحالف بالمقابل مع الثقافة المضادة والهامشية[2].

أما الاتجاه الثاني فهو ينظر إلى موقف نيتشيه على أنه بمثابة افتتاح مرحلة ثانية من الحداثة ونعني مرحلة المراجعة والتصحيح الداخلي وذلك بإخضاع مسلمات الحداثة ومما بدأها بالنقد والمراجعة. وبهذا تقدم الحداثة برهاناً عملياً على مرونتها وقدرتها على التحول والتجاوز وهو ما تجسد على الصعيد العملي في تأسيس تيار فكري يسعى إلى إصلاح الحداثة وتصحيح مسارها.وهكذا تظل الحداثة مشروعاً لم يكتمل وفضاءً مفتوحا على جميع الاحتمالات.

الحداثة الجمالية

ولما كانت الحداثة رؤيا شمولية فقد كان من الطبيعي أن يندرج الأدب ، والفن عموما فيها. ويمكننا القول في هذا الصدد: إن الحداثة الفنية قد تأسست في ظل وعي الفنان الحديث المفرط بذاته بوصفها مصدرا للقيم الجمالية كبديل للحضور الطاغي لهيمنة التقاليد الفنية الموروثة . وقد تأسس هذا الوعي الجديد عند (بودلير) الذي يعد مؤسس الحداثة الجمالية حيث يصوغها على الشكل التالي: "الحداثة هي الانتقالي والعابر والعارض، إنها نصف الفن أما النصف الآخر فهو الخالد والثابت وليس لكم الحق في أن تبغضوا هذا العنصر العابر والهارب ذي التحولات ".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص٧.

[2] بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص١٢.

[3] الشابي، نور الدين، **نيتشه ونقد الحداثة**، ص٤٥.

وهو في تأكيده على "العنصر العابر " في الفن يشدد على تجاوزه للقيم الجمالية، ويعلن بالمقابل انشداده للحاضر وما يثيره من انفعال لديه بالدهشة التي يجدها في الكهربـــاء والـــسكة الحديدية وبرج إيفل رمز الحداثة الصناعية وما أفرزته من قيم فنية جديدة.[١]

في ضوء هذا الطرح يغدو الفن الحديث شديد الصلة بالواقع الإنساني وهو ما انعكس في تجربة بودلير الإبداعية بوجهين متناقضين: وجه فاتن حيث يغدو فيها كل ما هو بائس ومتدهور واصطناعي فاتنا وعنصرا مهما من عناصر الفن. وفي المقابل يظهر وجه سلبي يتجلـــى فـــي صورة المدينة الحديثة بما يندرج فيها من غياب الخضرة وبشاعة وإسفلت وأضواء اصـــطناعية وخطايا ووحدة بين أمواج البشر.[٢]

ولعل هذا التناقض الذي أظهرته تجربة الحداثة الغربية قد جعل من تجربة بودلير دليلا على إخفاقها، لا سيما بعد تحويلها إلى ايدولوجيا سياسية ونسق اجتماعي اقتصادي ثقافي يخـــدم ايدولوجيا الطبقة السائدة. لذلك فإن هذه التجربة الفنية هي – كما يرى محمد برادة – محاولـــة لبلورة استطيقا للبشاعة كما تظهر في ديوانه " أزهار الشر". غير أن ما حدث أن بودلير " لـــم يستطع إيجاد باب الخلاص وسط جحيم العصرية المولدة للقلق والوساوس فظلّ موزعا بين ثنائية الانخطاف والسقوط"[٣].

ومع مرور الوقت أفرزت أزمة الحداثة الغربية أبعادا أكثر حدة وشمولا قادتها إلى مـــا أطلق عليه نيتشيه مصطلح (العدمية) للدلالة على غياب القيمة والغاية وتلاشي معنى الحياة في الحضارة الأوروبية[٤].وقد تجلت العدمية بشكل واضح في الأدب الغربـــي وصـــبغته بـــصبغتها المأساوية وتصور لنا عبارة دوستوفسكي " كلنا عدميون " مدى تغلل العدمية في الأدب الغربـــي إلى الدرجة التي تغدو فيها "هاجسا أساسياً وشيطاناً كامناً في قلب الأدب الحديث "[٥].

ونتيجة لذلك فقد أعلن الفنان المعاصر انسحابه من الواقع معتصماً بالفن ملاذه الوحيد في مواجهة عبثية الحياة. وقد كتب فلوبير ذات مرة "الحياة فظيعة إلى درجة لا يمكن احتمالهـــا إلا بتجنبها ولا يمكن أن يحدث إلا بالحياة في عالم الفن "[٦].

---

[1] المرجع السابق ، ص٤٥.

[2] برادة، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، ص١٢-١٣.

[3] برادة، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة** ، ص١٣.

[4] الشابي، **نيتشة ونقد الحداثة** ، ص٤٥

[5] هاو، **فكرة الحديث في الأدب والفنون**، ص٣٧.

[6] المرجع السابق، ص٣٧

في ضوء ذلك ازداد حضور مدرسة " الفن للفن " حيث أصبح تركيز الفنان على عمله الفني كعمل مستقل بذاته ومنفصل عن الواقع وعليه فقد تم النظر إليه من حيث هو "بحث في موضوع الفن الخالص الذي لا يشير إلى نفسه ولا شيء غيرها فالعلاقة الصحيحة للفن الحديث بالحياة الاجتماعية ليست علاقة على الإطلاق"[١].

في هذا النص تتضح لنا علاقة الشاعر الحديث بالواقع إذ نجده قد أدار وجهه عن المجتمع معوضا ذلك باللجوء إلى عالمه الداخلي الموغل بالخيال حيث تغدو الذات محور العمل الفني وهو في هذا الموقف الانسحابي يعبر عن رغبته الملحة في تعويض افتقاده للمعنى في سياق كارثي للحضارة الغربية يكاد يطيح بقيمها الإنسانية.

على أننا يمكن أن نفهم هذه العلاقة بين الفن الحديث والمجتمع بطريقة أخرى، إذ هي ليست علاقة انفصال على الإطلاق بدليل أن صورة المجتمع حاضرة بقوة في الأدب الحديث وفي الشعر على وجه التحديد وإن كانت في كثير من الأحيان صورة شاحبة سلبية كما نجد على سبيل المثال عند بودلير وإيليوت وغيرهما لتسود موضوعات الزحام والاغتراب والوحدة وغيرها من إفرازات الحداثة[٢].

ولعل هذا ما يدفعنا في الختام إلى التأكيد على أن الحداثة الشعرية في الغرب في مضمونها وشكلها كانت انعكاسا واضحا لأزمة الحداثة الغربية كما يعبر عنها برادبري قائلاً إن "عصرنا الحاضر يتطلب نوعا معينا من الفن نظرا للأزمات التي تمزقه لذلك جاءت الحداثة لتسد هذا الفراغ الحضاري "[٣].

الحداثة العربية

من المسلم به أن الحداثة ظاهرة حضارية شاملة وتجربة إنسانية عامة تشترك فيها شتى الثقافات وتساهم كل الشعوب في ترسيخها كل حسب طاقته الإبداعية؛ في ضوء هذه القاعدة العامة كان من الطبيعي أن ينخرط المجتمع في مشروع حداثي شامل حيث تبدو الحداثة بالنسبة له ضرورة اجتماعية وثقافية وقدرا لامفر منه.

---

[1] بيرمان،**الحداثة:أمس ،اليوم غدا** ، ص٣٨

[2] بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ص١٣٥.

[3] برادبري ومكفارلين، **الحداثة**، ج١، ص٢٨.

وقد ظهرت الحداثة العربية نتيجة الاتصال المباشر بالغرب وقد تجلى هــذا الاتــصال بشكل فاعل من الناحية التاريخية مع حملة نابليون على مصر[١]، حيث شكلت احتكاكـاً حقيقيـا بالمعطيات الحديثة ساهم في تشكيل البذور الأولى لفكرة الحداثة.

ومما تحسن الإشارة إليه في هذا الصدد أنه قد كان لهذه الحملة، وللحمــلات الغربيــة لاحقاً، وجه استعماري واضح، وآخر ايجابي يظهر بمثابة محفز للعرب على ضرورة إيقــاظهم من ركودهم، وتجاوزهم للكبوة التاريخية التي كانت ماتزال حاضرة في واقعهم.

وقد تعزز هذا الاحتكاك في عهد محمد علي من خلال البعثات الثقافية إلى أوروبا وقــد أفرزت من خلال نموذج رفاعة الطهطاوي تشكيل نواة أول مشروع نهضوي عربي يرمي إلى تأسيس مجتمع مدني بسمات حديثة ينهض على أسس علمية وعقلانية في ضــوء المــستجدات الحضارية والثقافية التي عاينها أثناء وجوده في أوروبا[٢].

غير أن هذا الاتصال بالغرب على أهميته يظل عاملاً خارجياً ، ولا ينهض وحده باعثا على انبثاق الحداثة، إذ لا بد من توافر عامل ذاتي يستند إلى الظروف الخاصة بالمجتمع العربي، وتتأكد فيه حاجته الملحة ورغبته الأكيدة في تحقيق نموذجه الحداثي الخاص، لذلك يمكن القــول "لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية إلا ضمن إشكالية خاصة بها؛ فهي لم تكــن صــورة عــن الحداثة الغربية بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقــافي لــه خــصوصياته التاريخية ويعيش مشكلات النهضة "[٣].

إذن فقد كانت الحداثة العربية في جوهرها مشروعاً نهــضوياً يــسعى إلــى الخــروج بالمجتمع العربي من تخلفه التاريخي وحالته السكونية، ووضعه في المقابل في سياق الصيرورة التاريخية وما تتضمنه من تقدم وتطور. فقد انبثقت من الداخل كــضرورة اجتماعيــة وفكريــة وظهرت "كمشروع حضاري طرحته النخبة العربية عامة لتحويل العالم العربــي مــن مــسار الاستعباد والقهر والتبعية إلى الدخول في الرهان الحضاري "[٤].

وما يؤكد هذا الطرح النهضوي أن فكرة الحداثة قد تبلورت في الفكر العربي مع سياق تاريخي تم من خلال "تشكيل بنيات اجتماعية واقتصادية وثقافية على أنقاض بنيــات المجتمــع

---

[1] أدونيس، (١٩٧٩) ، **الثابت والمتحول،** ج٣، ط٢، دار العودة، بيروت، ص٣.

[2] ونوس، سعد الله، (١٩٩٠) ، بين الحداثة والتجريب، **قضايا وشهادات،** العدد ٢، ص٧.

[3] خوري، إلياس، (١٩٩٠) ، **الذاكرة المفقودة،** ط٢، دار الآداب، بيروت، ص٢٥٢

[4] بنيس، محمد، (١٩٨٨) ، **حداثة السؤال،** ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٨٦.

الوسيط الذي اتسم بالتخلف الاقتصادي والاجتماعي "[1]، وهو ما نجم عنه بـروز فكـر حـداثي عقلاني متعدد الاتجاهات: ليبرالي، قومي، إسلامي من أبرز ممثليه محمد عبده والأفغاني وفرح أنطون. وقد تطور هذا الفكر مع مطلع القرن العشرين حيث برزت حركة شاملة أكثـر عمقـاً وشمولاً تشكل الجيل الثاني من الحداثيين ومن أبرز روادها: جبران وطه حسين، وهي تـشكل من منظور خالدة سعيد البداية الحقيقية للحداثة العربية؛ إذ استطاعت أن تؤسس "القطيعـة مـع المرجعية الدينية والتراثية كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة، وأقام مرجعين بديلين: العقل والواقـع التاريخي وكلاهما إنساني ومن ثم تطوري "[2].

الحداثة الشعرية العربية

لعل من نافلة القول أن الشعر العربي لم يكن بمعزل عن سياق تشكل الحداثـة العربيـة بملامحها الاجتماعية والفكرية وما رافقها من بزوغ وعي جديد بأهمية التطور والتجديد، وقـد تمثل هذا الوعي على الصعيد الشعري من خلال بروز موقف نقدي جديد ينهض علـى أسـس جديدة في فهم الشعر منطلقا من محاولة صياغة تعريف جديد يتبلور من خلال مضمون جديـد ورؤية جديدة الأمر الذي يستدعي بالضرورة البحث عن طرق تعبيرية جديدة ملائمة لهذه الرؤية الجديدة[3].

وقد رافق هذا الوعي النقدي تشكل نهضة شعرية جديدة امتدت منذ أواخر القرن التاسع عشر وقد ضمت مجموعة من الحلقات التطورية المتلاحقة شكلت فـي مجموعهـا إرهاصـات لمشروع الحداثة الذي تبلور بشكل واضح وناضج مع منتصف القرن العشرين[4].

وتشكل مرحلة الإحياء أو ما أطلق عليه في النقد العربي الكلاسـيكية الجديـدة نقطـة الانطلاق الأولية باتجاه الشعر الحديث، وقد بدأت مع البارودي، وشهدت اكتمالهـا الفنـي مـع شوقي. ولعل أهم إنجازات هذه المرحلة أنها أعادت للشعر العربي ما فقده من توهج وحيوية من

---

[1] ثامر، فاضل، **جدل الحداثة في الشعر**، ص ٧٦.

[2] سعيد، خالدة، **الملامح الفكرية للحداثة**، ص٢٧.

[3] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج٣، ص٤٠-٤١.

[4] ثامر، فاضل، المرجع السابق، ص٧٩.

خلال بعث الروح الكلاسيكية الأصيلة وتخليصه من التكلف والسطحية التي طبعت عصر الانحطاط[١].

أما الانجاز الثاني الذي يمكن تسجيله فهو يكمن في المضمون حيث استطاع شعراء هذه المرحلة نسبياً التخلص إلى حد كبير من الموضوعات التقليدية وإبدالها بموضوعات جديدة ذات صلة بالحياة المعاصرة في ضوء الظروف والمستجدات التي واكبت تطور المجتمع العربي آنذاك.

غير أن الدخول الأولي إلى بوابة الحداثة قد تم مع الرومانسية حيث تشكل البداية الحقيقية لها إذ تمكن شعراء هذا التيار نظرياً وممارسة لأول مرة في العصر الحديث من اختراق الحدود التقليدية التي فرضتها الممارسات التقليدية[٢].

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن الرومانسية العربية تيار شعري واسع وممتد يضم في ثناياه مناطق جغرافية متعددة داخل العالم العربي وخارجه وتضم أصواتاً شعرية ونقدية متنوعة وتيارات ومدارس متعددة.

ونظراً لأهمية الرومانسية في تأسيس الحداثة الشعرية نجد من الضروري التوقف – ولو قليلاً– عند أبرز مفاصلها وإنجازاتها. ونبدأ بجبران نظراً لدوره الاستثنائي في حركة الشعر الحديث، إذ نجد إجماعا لدى أكثر النقاد على اعتباره "مؤسساً لرؤيا الحداثة، ورائداً أول في التعبير عنها "[٣]، ولعل الحديث عن إنجازات جبران يحتاج إلى تفصيل لذلك يمكننا أن نوجز في هذه العجالة هذه الإنجازات في أنه أقام نظريته وإبداعه على مفهوم جديد ورؤيا جديدة للإنسان والكون. أما على الصعيد الفني فقد حقق انجازات مهمة ومتقدمة للقصيدة العربية قادتها إلى أفق جديد "فقد جعل من الشعر فعلاً شمولياً، وألغى الحدود بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغناء والملحمي"[٤].

وتشكل (جماعة الديوان) إحدى الروافد المهمة في الرومانسية العربية من خلال الدور الريادي البارز الذي لعبته في تجاوز الجمالية العربية والتقليدية وتأسيس مفهوم شعري جديد يتأسس على اعتباره تعبيراً عن الذات وتعميقاً للحياة من خلال النظرة الخاصة إليها وهو ما

---

[1] الجيوسي، سلمى، (٢٠٠١) ، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص٧٥.

[2] بنيس، محمد،(٢٠٠٠) ، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، ج٢ ط٢، دار توبقال، تونس، ص٩.

[3] أدونيس،(٢٠٠٥) ، **زمن الشعر**، ط٦، دار الساقي، بيروت، ص٢٦. وكذلك خالدة سعيد، **الملامح الفكرية للحداثة**، ص٢٦.

[4] بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ج٢، ص١٤٧.

يتطلب على الصعيد العملي تحرراً من القوالب الفنية القديمة. فقد طرحت الجماعة نظرية شعرية يمكن تلخيصها في " الخروج من المعلوم الشعري الموروث والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية مما أدخل البعد الرومانسي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه "[1].

وقد تابعت حركة مجلة (أبولو) قيادة الحركة الرومانسية ودفعها باتجاه الحداثة بشكل أكثر عمقاً وشمولاً على الصعيدين التنظيري والإبداعي إذ يعرض لنا أدونيس أهم انجازات هذه المجلة نذكر منها: التأكيد على حرية الشاعر الكاملة في التعبير وفق الأسلوب والطريقة التي تلائمه، وكذلك محاولة إعادة تعريف الشعر بشكل جديد يتجاوز التعريف التقليدي فالشعر من منظور رواد الحركة هو لبيان عاطفة نفاذة إلى ما خلف الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها، وأخيراً التأكيد على النزعة الوجدانية وما ينطوي عليها من بساطة التناول، والنزعة الإنسانية، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة[2].

على الصعيد العملي، مارست الحركة ترجمة الشعر الأجنبي محاولةً تطعيم الأدب العربي بالأدب الغربي كما مارست الشعر المنثور انطلاقا من وصفه أحد أنواع الشعر المألوفة عند الأمم الأخرى، وأخيراً فقد مارست الحركة كتابة الشعر الحر حيث ظهرت من خلالها نماذجه الأولى في الشعر العربي[3].

أما انطلاقة الحداثة بصورتها الناضجة من حيث هي رؤية جذرية وشاملة فقد تم مع منتصف القرن العشرين ممثلة بتجربتين مهمتين كان لهما أثر في تحويل مسار الشعر العربي هما: حركة الشعر الحرفي العراق، وحركة تجمع "مجلة شعر " في لبنان.

ونجد من المهم في هذا الصدد التأكيد على أن انطلاقة حركة الحداثة الشعرية في هذه المرحلة بالتحديد لم يكن محض صدفة فقد جاءت متزامنة مع التحول الشامل الذي شهده المجتمع العربي على الأصعدة كافة فيما يمكن تسميته نهضة ثانية كانت غايتها تكمن في الخروج من البنى الاجتماعية والثقافية التقليدية إلى بنى جديدة أكثر تطوراً.

على الصعيد الإبداعي تجسد هذا الطموح من خلال حركة الشعر الحر في العراق ممثلة بشكل خاص بكل من: السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، حيث تم من خلالهم إحداث تغيير

---

[1] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج٣، ص١١٤

[2] المرجع السابق، ص١١٤– ١١٦.

[3] المرجع السابق ، ص١١٦.

جوهري في بنية الشعر العربي تمثل من خلال الخروج على النظام الإيقاعي والموسيقي للقصيدة العربية الكلاسيكية والاستعاضة عن البحور الشعرية التقليدية بالتفعيلة كوحدة إيقاعية أساسية للشكل الشعري الجديد.

ومن المؤكد أن هؤلاء الشعراء وغيرهم من شعراء الخمسينات قد اطلعوا على نماذج من الشعر الغربي وأعجبوا بخلوها من كثير من القيود التي وجدوها في القصيدة العربية لذلك فقد لبت هذه النماذج رغبة دفينة في نفوسهم بتجاوز الحدود الشكلية التي يفرضها النظام التقليدي وتقف حجر عثرة أمام تعبيرهم بحرية عن تجربتهم الجديدة.

غير أن ثورة هؤلاء الرواد على القصيدة الكلاسيكية لم يكن مجرد ثورة عروضية فحسب كما يمكن أن يظن البعض، فهي وإن كانت قد بدأت بالتعرض إلى الجانب الإيقاعي فإنها في مرحلة أخرى قد سارت في خطوات أبعد باتجاه تأسيس رؤية شعرية حديثة تتجسد في أساليب حديثة يظهر من خلالها بناء فني متلاحم شكلاً ومضموناً في بناء معماري حديث[١].

وقد بلغت حركة الحداثة العربية ذروتها كمشروع شعري متكامل مع حركة تجمع مجلة شعر وقد كان قيامها ضرورياً في أواخر الخمسينات بالتحديد لكي تستكمل الثورة الشعرية الحديثة أبعادها، لذلك فهي تمثل تغييراً جذرياً وحاسماً وتحولاً جوهرياً في الشكل والمضمون، فقد "حققت القطيعة الجمالية والمعرفية مع مواقع التقليد ومارست تأثيراً شعرياً جديداً وحاسما " وأقامت مفهوماً جديداً للشعر حيث تم "نقله من اعتباره وصفاً أو انفعالاً أو حكمة إلى اعتباره رؤيا في الإنسان والوجود "[٢].

ويمكن القول بأن مفهوم الرؤيا يعد من أهم انجازات تجمع شعر فقد أطلقته وبشرت به كأساس لمشروعها الشامل واعتبرته مفتاحاً لفهم الحداثة، فالحداثة تبعاً لذلك هي الرؤيا وهي بدورها" قفزة خارج المفهومات السائدة، وتغييرا في نظام الأشياء وفي النظر إليها "[٣].

والملاحظ هنا أن مفهوم الرؤيا يتجاوز دلالته الميتافيزيقية والغيبية ويكتسب دلالات نقدية وفكرية شاملة، لتغدو رؤيا تساؤل واحتجاج تستلزم بالضرورة " إعادة النظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير[٤].

---

[1] خير بك، كمال ،(١٩٨٦) ، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط٢، دار الفكر، بيروت، ص

[2] أبوسيف، ساندي، (٢٠٠٥) ، **قضايا النقد والحداثة**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص٢٢٧

[3] أدونيس، **زمن الشعر**، ص٦١.

[4] سعيد، خالدة، **الملامح الفكرية للحداثة**، ص٢٦.

وقد ترتب على هذا الفهم إعادة نظر شاملة في الفكر والإبداع تمثل على الصعيد الشعري في تجاوز المفهوم التقليدي للشعر وإعادة صياغة جديدة لطبيعته ودوره بوصفه فعلاً إنسانياً وممارسة خلاقة[١]، كما تم بناء على ذلك السعي إلى " تفجير الشكل الشعري التقليدي وتوجيه البحث صوب أشكال إبداعية جديدة "[٢].

ويمكننا رصد أثر هذه الدعوات من خلال متابعة أهم الانجازات التي تحققت للقصيدة العربية على كافة الأصعدة: فعلى الصعيد اللغوي نجحت الحركة في تبسيط الخطاب الشعري، والاقتراب به من لغة الحياة اليومية.[٣]أما على الصعيد الإيقاعي والبنائي طرحت الحركة قصيدة النثر كبنية إيقاعية وبنائية جديدة تتجاوز حدود التغيير الإيقاعي الذي تحقق في صورته النهائية مع حركة الشعر الحر.

إشكاليات الحداثة العربية

اصطدمت حركة الحداثة العربية منذ تشكلها وحتى بلورتها في صورتها الأكثر اكتمالاً مع حركة تجمع شعر بمواجهة مع مواقع الفكر والثقافة العربية وقد تباينت حدة هذه المواجهة التي وصلت في بعض الأحيان إلى اتهامها. ولعل من أبرز الإشكاليات التي تواجهها حركة الحداثة: إشكالية الموقف من التراث وإشكالية العلاقة بالآخر.

أولا : الحداثة والتراث العربي

تعد مسألة التراث من أكثر المسائل التي طرحتها الحداثة العربية حساسية والتباساً، وقد زاد في تعميق هذه الإشكالية ما تعرضت له حركة الحداثة من تشويه لدى خصومها بسبب رؤيتها الجديدة له وطبيعة علاقة المبدع به .

من الثابت أن الحداثة العربية قد أولت التراث عناية خاصة- وهو ما سنلحظه عند الخال- وأكدت كذلك على ضرورته الملحة على نحو ما نجد عند (جبرا) أحد روادها حيث يذهب إلى " أن للتراث قوة هائلة في حياتنا ويجب أن تبقى له هذه القوة المغذية للنفس "[٤]. ويؤكد

---

[1] خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، ص٧٣.

[2] المرجع السابق، ص٧٣.

[3] المرجع السابق، ص ١٥٥.

[4] جبرا، إبراهيم جبرا، (١٩٧٩)، **ينابيع الرؤيا**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص٤١.

أدو نيس على رأي جبرا السابق في رده على الدعوات التي تنادي بإلغاء دور التراث من الواقع فيقول: " يبطل قول القائل إن الماضي انتهى ولم يعد فعلاً أو إنه ليس مشكلة "[١].

وإذا كان رواد الحداثة قد أجمعوا على أهمية التراث فإنهم قد تعاملوا معه بشكل جديد يختلف عما نشهده لدى التيار التقليدي كما اتضح في عصر النهضة حيث كانت العودة إلى التراث بمثابة ردة فعل إزاء حضور الثقافة الغربية في المجتمع العربي، وما حدث لدى دعاة العودة إلى التراث أنهم اكتفوا باستحضاره من " حيث كونه مجرد ركام وليس بوصفه مجموع مواقف ورؤى إنسانيه وحضارية متكاملة "[٢].

لذلك نشهد لدى دعاة الحداثة العربية تصورا جديدا يستند إلى محاولة تحديد طبيعته ووظيفته بشكل جديد تتلاءم مع المعطيات الثقافية الجديدة. ولئن كانوا لم يجمعوا على تحديد واضح ومحدد لمفهوم التراث[٣]، فإننا نجد لديهم إجماعا واضحا على تعدديته واتساعه ومرونته؛ إذ إنه " ليس هناك تراث واحد فإن ما نسميه تراثا ليس إلا مجموعة من التناقضات الثقافية التاريخية التي تتباين إلى حد التناقض "[٤].

وعليه تبدو مسؤولية المبدع هي المحاولة الجادة في البحث عن القيم الإبداعية المتقدمة والرؤى الحية الخلاقة المتناثرة بين ركام الجمود والتقليد " وبالتالي محاولة تمثلها في لحظته الإبداعية الراهنة " فليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطه مضيئة في مساحة معتمة شاسعة، فأن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تصدر عن هذه النقطة المضيئة "[٥].

لذلك فإن الارتباط الحقيقي بالتراث لا يكون بمجرد الرجوع إليه وتكرار نماذجه "فالعودة إلى التراث لا تجدد شيئاً لكن بالانطلاق منه والإضافة إليه تجدد قوته إذ بالإضافة فقط تهيئ المسار المستقبلي للنسخ الحي الكامن فيه "[٦].

ويضرب أدونيس نموذجاً تطبيقياً على الرؤية الحديثة للتراث حيث يذهب إلى وجود الحداثة في التراث العربي بشكل فاعل وأنها ظهرت كحاجة اجتماعية وفكرية بسبب تطور الحياة

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، ص٥٥.

[2] حمر النعم، خيرة، **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، ص٦٢.

[3] علاق، فاتح (٢٠٠٥) ، **مفهوم الشعر عند شعراء الشعر الحر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٣٨.

[4] ادونيس، **الثابت والمتحول**، ج٣، ص٢٢٤.

[5] ادونيس، **الثابت والمتحول** ، ص٢٦٤.

[6] جبرا، **ينابيع الرؤيا**، ص٤١.

مع المجتمع الجديد ويرى في هذا الصدد وجود تيارين رئيسيين في الحداثـــة العربيـــة:[١] الأول سياسي – فكري ؛ يتمثل في الحركات الثورية ضد نظام الحكم كحركات الخوارج والقرامطـــة وثورة الزنج. ويتمثل الجانب الفكري على وجه التحديد في خلال المعتزلة والعقلانية الإلحاديـــة والصوفية بوجه خاص بسبب تأسيسها علاقة جديدة بين الله والإنسان.

أما التيار الثاني: فهو تيار فني يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية كما هـــو عنـــد أبـــي نواس، ويسعى إلى تجاوز المحاكاة والتقليد والقيم الشعرية الموروثة نظير ما نجد عند أبي تمام تحديداً[٢].

ولعل من أهم الأمور التي تبرز موقف دعاة الحداثة من التراث تخطيهم للموقف التقليدي الذي يرى في التراث صورة النموذج الكامل الذي يجب الاحتذاء به لذلك فهـــم يعمـــدون إلـــى وضعه في سياقه الإنساني النسبي لذلك نجدهم يعلنون بشكل حاسم أنه "لا قدسية للتراث، لـــيس كاملاً ولا مقياساً مطلقاً ولا حاكماً ولا ملزماً، إنه حقل ثقافي عمل فيه بشر وأنتجه بـــشر مثلنـــا يصيبون ويخطئون "[٣].

وتبعاً لهذا الموقف العقلاني يغدو الماضي بنماذجه الإبداعية عرضة للمراجعة انطلاقـــاً من مبدأ الصيرورة التاريخية التي تفترض تغير الأدوات الإبداعية بتغير الظـــروف التاريخيـــة فتجربة الشاعر الحديث مغايرة لتجربة الشاعر القديم، وتوضيح ذلك أن الشاعر القديم كان يعيش في عالم واضح منظم ومحدد يتسم باليقين والثبات، لذلك كان نتاجه صورة لهـــذا العـــالم، أمـــا الشاعر الحديث فقد تغيرت رؤيته نتيجة التطورات التي شهدها العصر فلم تعد لديه حقائق مطلقة ولا أشكال ثابتة فراح يبحث بنفسه عن معان جديدة وأشكال جديدة لتشكيل عالمه الخاص[٤].

وقد تعرضت حركة الحداثة نتيجة موقفها من التراث إلى الانتقاد فوجهـــت إليهـــا تهـــم متعددة من أبرزها السعي إلى الانقطاع عن التراث العربي الأمر الذي حدا ببعض النقـــاد إلـــى القول: إن" الشعر العربي الحديث لم يستلهم حداثته من التراث القومي بل من أصـــول غربيـــة بالدرجة الأولى"[٥].

---

[1] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج٤، ص٦-٧

[2] المرجع السابق، ج٤، ص٧.

[3] أدونيس، **زمن الشعر**، ص٧٥.

[4] أدونيس، **زمن الشعر** ، ص١٤.

[5] شكري، غالي(١٩٩١) ، **شعرنا الحديث إلى أين**، ط٣، دار الشروق القاهرة، ص١١٢.

وقد تصدى شعراء الحداثة لهذه التهمة إذ نجد ادونيس يرد على هذه الدعاوى معلناً "ليس في اتجاه الشعر العربي المعاصر ازدراء للماضي أو انقطاع عن التراث كما يخيل لبعـضهم إذ ليس ممكناً للشاعر في نظره الانفصال التام عنه لأنه في النتيجة " لا يكتب من فراغ بل يكتـب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل "[١].

في واقع الأمر نجد في بعض الأحيان التباسا في تصور الحداثة في التراث حيث نلحظ لدى بعض دعاتها من يشير إلى فكرة الانقطاع عن التراث العربي حيث تنطوي الحداثة في هذا التصور على " الانشراخ المعرفي والروحي والشعوري الذي يكاد يكون انبتاتا عـن الجـذر لا يبقى فيه من رابطة سوى اللغة "[٢]. فتغدو بذلك انقطاعاً معرفياً عنه بحيث لا يغدو أحد مصادرها الذي تستقي منها قيمها.

غير أن هذا الالتباس سرعان ما يزول حينما نتذكر أن الحداثة هنا لا تـرفض التـراث برمته بل ترفض القيم الراكدة التي هي في العادة متمثلة في: اللغة المؤسساتية والفكـر الـديني التقليدي والمحاكاة في الإبداع[٣]. إن "تجاوز الماضي لا يعني تجاوزه على الإطلاق وإنما يعنـي تجاوزاً بأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي تمثلها المؤسسة التقليدية[٤].وهي كذلك تؤكد علـى ضرورة التمييز بين الغور والسطح في التراث "فالسطح يمثل الأفكار والمواقف والأشكال أمـا الغور فيمثل التفجر والتطلع والتغيير والثورة لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل ننـصهر فيه"[٥].

الموقف من الآخر

ربما يكون من البديهي القول بأن فكرة الحداثة العربية قد نشأت في ظل اكتشاف الآخر ووعـي منجزاته الحضارية الشاملة. ولا شك أن طبيعة هذه العلاقة تطرح إحدى أهم الإشكاليات التـي تواجهها الحداثة فهي تدخل في صلب المجتمع العربي. وما يزيد هذه الإشكالية تعقيداً هو أنهـا طرحت في سياق تاريخي إشكالي يتميز بالحضور السياسي للغرب بوجهه الاستعماري الفاضح.

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، ص١٤٢

[2] أبو ديب، **الحداثة، السلطة، النص**، ص٣٧.

[3] المرجع السابق ، ص٣٧.

[4] أدونيس، **زمن الشعر**، ص١٨١.

[5] المرجع السابق ، ص٦١.

ولذلك تستدعي منا هذه الإشكالية وما تثيره من حساسية مفرطة أن نتناولها بكثير من التأني والموضوعية بعيداً عن الانفعال والعاطفة التي نجدها في كثير من الأحيان.ويشار إلى أنه قد وقع كثير من الجدل في الفكر العربي حول هذه المسألة ، ويكشف لنا الرصد الدقيق لاستقبال الحداثة في الفكر العربي عن وجود ثلاث تيارات رئيسية :

التيار الأول: تيار يرفض الحداثة، وهو ينطلق في هذا الموقف من التشكيك في أصالة الحداثة العربية وشرعيتها التاريخية باعتبارها " ولدت بعملية قيصرية من الخارج ولم تنشأ في سياق ثورة ثقافية ذاتية في جوف المعرفة العربية الإسلامية الموروثة "[١].

لذلك يذهب المفكرون والنقاد الذين يتبنون هذا الرأي إلى اعتبار الحداثة العربية " فرعاً من فروع الحداثة الغربية "[٢] وبذلك يميلون إلى نفي أي ملامح لخصوصيتها الذاتية ، وفي هذا الصدد يؤكد شكري عياد أن "دعوى عربية الحداثة زائفة لأنها لا تزيد على أن تنقل إلينا مفاهيم الحداثة الغربية بل مفاهيم حداثة معينة,حداثة التغريب واللافت "[٣].

في واقع الأمر نجد حضوراً كبيراً لهذا الموقف من الحداثة في المجتمع العربي وخصوصا في الأوساط الدينية التقليدية. وما يعنينا هو موقف النخبة الثقافية حيث يمكننا الوقوف على نماذج متعددة تسير في الاتجاه ذاته نذكر منها عبد العزيز حمودة عل سبيل المثال حيث نجده يؤكد على وقوع الحداثيين العرب ضحية استنساخ الحداثة الغربية ،فهم، برأيه، "يضعون قدماً في المشرق العربي وقدماً في الغرب الأوروبي والأمريكي "[٤].غير أن ما يميز هذا الموقف المضاد للحداثة العربية عن الموقف المتطرف الذي ظهر لنا عند شكري عياد هو انه يحاول تقديم مسوغات لعدم صلاحية الحداثة الغربية للتمثل في الواقع العربي: "فاختلاف الواقع العربي وهو واقع تحدده أبعاد تاريخية واجتماعية واقتصادية محددة عن الواقع الغربي الذي أفرزته الحداثة يجعل نقل الحداثة الغربية بقيمها المعرفية أو المصطلح الغربي الذي تولد عنها إلى واقعنا ضرباً من العبث بالدرجة الأولى "[٥].

---

[1] بلقيز، عبد الإله ،(٢٠٠٧)، **العرب والحداثة**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص٢٩.

[2] عياد، شكري ،(١٩٩٣) ، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ص٦٩.

[3] المرجع السابق، ص٦٩.

[4] حمودة، عبدالعزيز،(١٩٩٨)، **المرايا المحدبة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ص٣٣

[5] حمودة، عبدالعزيز، **المرايا المحدبة** ، ص٣٨.

التيار الثاني: ويمكننا أن نطلق علية " التيار النقدي في الحداثة العربية " فممثلـو هـذا التيار لا يرفضون الحداثة العربية كالتيار السابق، بل يعتقدون بضرورتها، غير أنهم يرون أنها بما تعرضت له انحراف، تحتاج إلى النقد والمراجعة وخاصةً في علاقتها بالحداثة الغربية.

ينطلق أصحاب هذا التيار من فكرة مفادها أن "الحديث عن حداثـة عربيـة مـشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية وبامتداد قنوات التواصل بين الثقافتين "[١]. وقد جـاء هـذا التواصل في سياق ارتحال الحداثة من سياقها الغربي الاستعماري والاقتصادي والثقافي إلى دول العالم الثالث حيث تم التعرف عليها في بداية الأمر عبر مظاهرها المتفوقة الـشاملة عـسكرياً وإدارياً وتقنياً وثقافياً.

ونظراً لغياب الشروط المادية اللازمة لقيام الحداثة الفكرية في المجتمع العربـي علـى عكس ما حدث في الغرب فقد اتسمت علاقة العرب بالحداثة الغربية باللاتاريخية حيث تم تحويل نماذجه إلى ايدولوجيا دون التعامل معها على أساس التحليل التاريخي النقدي وبذلك جاءت هذه العلاقة سلبية من طرف واحد من باب التبعية دون أن يكون للثقافة العربية أي مشاركة فيها[٢].

فأزمة الثقافة العربية كما يذهب أصحاب هذا التيار تكمن في تبعيتها الثقافية والفكريـة حيث تتحول إلى ما يطلق علية هشام شرابي(الحداثة الصنمية) أو(الحداثة الأبوية) حيث تتحـول النماذج الغربية في كل مجالات الحياة ومنها الشعر إلى أصنام، وتغدو الثقافة العربيـة مجـرد ترجمات لهذه النماذج وحينئذ تصبح حداثةً مشوهة وزائفة[٣].

التيار الثالث: ويمثله أنصار الحداثة حيث يبدو على وعي تام بهذه المسألة وما تثيره من الإشكاليات والحساسية في الثقافة العربية؛ ويضع لنا توضيحا دقيقاً لهذه المسألة حيث يـصرح "تبدو الحداثة الشعرية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار وفي هذا ما يفـسر أسـباب عدائهم لها ورفضهم إياها ورمي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتقليد الغرب مروراً بتهمة هدم التراث والتنكر له "[٤].

---

[1] برادة، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، ص٩.

[2] المرجع السابق، ص١٩.

[3] شرابي، هشام،(١٩٩٢) ،**النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ص٤٢.

[4] أدونيس، (١٩٨٩)، **فاتحة لنهايات القرن**، دار النهار بيروت، ص٣٢٢.

لذلك نجدهم يلحون على خصوصية حداثتها فهي ليست فرعاً للحداثة الغربية أو نسخة عنها بل هي "إشكاليه عربية قبل ان تكون غربية "[١] ويؤكد أدونيس على أن الاعتقاد بتبعية الحداثة العربية للغرب هو أحد ما يطلق عليه (أوهام الحداثة) ويرى أن هذا الوهم يشكل في جوهره "اجتلاباً كاملاً وضياعاً في الآخر حتى الذوبان[٢].

وفي هذا الصدد يؤكد الحداثيون العرب على نفي فكرة الحداثة المركزية أو الإطار المرجعي فالحداثة ليست إنجازاً خاصاً يحتكره الغرب فهي "عالمية كونية وليست حالة خاصة بشعب معين إنها حركة عامة وشاملة وفي هذه الحركة تشارك جميع الشعوب بشكل أو بآخر قليلاً أو كثيراً "[٣].

في ضوء ذلك تغدو فكرة التماهي بالغرب أمراً مرفوضاً والسبب في ذلك هو أن "لكل حداثة نموذجها الخاص, نسقها المعرفي المتميز,أسئلتها التي ارتبطت بهمومها، وهي لا تشترك مع غيرها من الحداثات إلا في الملامح الثقافية التي تلتقي بها "[٤].

فللحداثة العربية خصوصيتها النابعة من صميم المجتمع العربي ومن ظروفه التاريخية الخاصة؛ فهي مشروع حضاري وفكري وثقافي تولد نتيجة المعطيات الجديدة التي أفرزتها التغيرات الجذرية التي شهدها العالم العربي وخصوصاً في منتصف القرن الماضي "فقد بلورت رؤيا العالم في مجتمع وصل إلى ذروة الانفجار تحت ضغوط ثقيلة؛ ضغوط الصدام الحضاري بين العالم العربي والعالم الغربي، والصراعات الطبقية، والبحث عن الحرية، والتدفق المالي الضخم، وتحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكي "[٥].

على الصعيد الإبداعي يغدو الشعر انعكاساً لهذه المتغيرات ولذلك يتضح لنا " تماهي حركة الحداثة ومضمونها أي نزعتها التاريخية الإنسانية مع الهم القومي الحضاري "[٦]، ونتيجة لذلك فإنه يضطلع بوظيفته الحضارية ويغدو "الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث لا هموم عاطفية أو احتياجات اجتماعية أو أزمات نفسية؛ وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة ".

---

[1] أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن** ، ص٢٢٦.

[2] المرجع السابق، ص٢٢٩.

[3] المرجع السابق، ص٣٢٢.

[4] عصفور، جابر، **ملاحظات حول الحداثة**، ص٦٤.

[5] أبو ديب، **الحداثة، السلطة، النص**، ص٣٩.

[6] سعيد، خالدة، **الملامح الفكرية للحداثة**، ص٢٣.

على أن الحداثيين العرب لا ينكرون الارتباط بالحداثة الغربية، بل يغدو بالنسبة إليهم ضرورة لا مفر منه إذ إن "من يبحث عن حداثة محلية صافية من أية أخلاط أو تأثيرات خارجية وناجمة من تطور ثقافي محض فلن يجدها في كل بقاع العالم"[١].

وهذا الارتباط بالغرب له ما يسوغه على الصعيد التاريخي حيث إن الثقافة العربية الإسلامية في عصورها الذهبية قد تشكلت بفضل انفتاحها على الثقافات الخارجية كالفارسية واليونانية والرومانية . كما يؤكده واقع الحداثة الغربية نفسها، إذ إن استعارة حداثة الأخر أمر شائع فيها " فشعراء الحداثة الغرب أخذوا من مصادر متنوعة: بودلير اخذ من الحداثة الأمريكية وايليوت اخذ من الحداثة الفرنسية، والشعراء العرب القدامى أخذوا من ثقافات مختلفة[٢].

في ضوء ذلك يمكننا القول أن إشكالية الحداثة العربية ليست في ارتباطها بالثقافة الغربية فهو أمر واقعي وضروري لا مفر منه، وإنما في طبيعة هذه العلاقة؛ حيث إننا في هذا الصدد نشهد مستويات للاتصال بالغرب تتراوح بين الاعتدال والتطرف فهي تغدو أحياناً حالة من التماهي به وتقديس نموذجه الثقافي؛ مما يؤدي في النتيجة إلى ممارسة إبداعية منسوخة لا تظهر فيها الخصوصية الذاتية، وهو ما نشهده في بعض الأحيان، كما نلحظ في حركة الحداثة الشعرية مع بداية تشكلها في أواسط القرن الماضي حيث شهدت انفتاحاً كبيراً على ثقافة الغرب وقد كان هذا الانفتاح في بعض الأحيان يتم دون فحص نقدي واع إذ كان الشاعر العربي في تلك الفترة " منبهراً إلى حد الدهشة والاستلاب بنزعات التجريب "[٣].

وفي المقابل نلحظ لدى الشاعر العربي في كثير من الأحيان وعيا بالانفتاح على التيارات الفكرية والشعرية في الغرب؛ ولذلك لم يأت نموذجه الإبداعي مجرد نسخ أو نقل للنموذج الغربي؛ وفي هذا الصدد تقدم لنا خالدة سعيد مثالاً على هذا الوعي من خلال توظيف الشعراء العرب للأسطورة مستفيدين بذلك من الشعر الغربي، لكنهم مع ذلك " لم ينقلوها ولم يحفظوا لها سياقها أو مضمونها الأسطوري بل دخلت في إطار الرؤيا الشعرية لكل منهم واكتسبت دلالات جديدة صارت تعبيراً عن أحلام المجتمع العربي "[٤].

---

[1] بلقيز, عبد الإله، **العرب والحداثة**، ص٢٩

[2] أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، ص٢٤٣

[3] ثامر، فاضل، **جدل الحداثة في الشعر**، ص٨٥.

[4] سعيد، خالدة ، (١٩٧٩)، **حركية الإبداع**، ط١، دار العودة، بيروت، ص ١٧.

الفصل الأول:

الحداثة عند يوسف الخال

مفهوم الحداثة عند يوسف الخال

لعل من غير الممكن الحديث عن الحداثة العربية دون التوقف عند يوسف الخال ودوره الريادي في بلورتها كمشروع ثقافي شامل ومؤثر، ولعل ما يعزز هذا الدور موقع الخال الاستثنائي على خارطة الحداثة العربية، إذ ثمة إجماع بين نقاد الحداثة على أولويته في تأسيس مشروع الحداثة الشعرية ، واعتباره، كما يرى أدونيس، "مؤسساً لنظرية الحداثة "[١]، وعلى أنه " كان السباق إلى تفجير الأسئلة الأساسية في حركة الحداثة"[٢] .

ويقتضي بنا المقام الوقوف ولو قليلا عند سيرته الثقافية للكشف عن أهم مرتكزات مشروعه، وتعرف أبرز بواعثه.

وقد مر الخال في مسيرته الثقافية بثلاث محطات مهمة [٣] كان لها أثر واضح في مشروعه الحداثي، وكانت في الوقت ذاته بمثابة مرجعيات فكرية وثقافية أساسية: المحطة الأولى كانت الجامعة الأمريكية ببيروت حيث درس الفلسفة ، وقد تأثر على نحو خاص بشارل مالك وخصوصا في نزعته الوجودية الإنسانية وتمحورها حول الفردية أو الكيانية .

ثمة محطة مهمة كان لها من الأهمية بمكان وهي انتسابه إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي الذي كان يتزعمه أنطون سعادة وقد كان لآرائه الفكرية والسياسية والأدبية دور مهم في توجيه نظرية الخال وخاصة في دعوته إلى ضرورة تجديد الفكر والثقافة والفن، وتبني(نظرة جديدة للإنسان والحياة)

أما المحطة الأهم في مسيرته فكانت إقامته في الولايات المتحدة لعدة سنوات وتحديدا بين عامي(١٩٤٧-١٩٥٥). ومع أن فكرة تجديد الشعر والثقافة ظلّت هاجسا يراود الخال منذ مرحلة مبكرة إلا أنها تبلورت بشكل واضح أثناء إقامته في أمريكيا واطلاعه عن كثب على الحركة الشعرية والثقافية هناك وتأثره بأبرز تيّاراتها ابتداء من (المدرسة التصويرية) و بآرائها حول تجديد الشعروبخاصة إلحاحها على لغة قريبة من الواقع كما تأثر بمدرسة (النقد الجديد)

---

[١] طراد، جورج، (٢٠٠١)،**على أسوار بابل**، صراع الفصحى والعامية في الشعر اللبناني الحديث، تجربة يوسف الخال، دار الريس للنشر والتوزيع، بيروت ، ص ٤٦

[٢] السامرائي، ماجد(١٩٩٥)، **تجليات الحداثة** ، ط١ ، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ،ص١٤٦

[٣] ولد يوسف الخال عام ١٩١٧في قرية (عمار الحصن) الواقعة شمال سورية، ثم انتقل مع عائلته في سن مبكرة إلى لبنان حيث استقر فيها بصورة دائمة إلى أن توفي عام ١٩٨٧. انظر ترجمة سيرته الثقافية في: الساسي، جاك(٢٠٠٤)، **يوسف الخال ومجلته شعر**، ط١ المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت

وتبني وجهة نظر نقادها حول طبيعة الشعر ودوره، كما سيتضح لاحقا. وقد راودته أثناء تواجده في أمريكا فكرة تأسيس مجلة شعرية على غرار مجلة شعر(poetry) التي كان يصدرها التصويريون بإشراف الشاعر(أزرا باوند) أحد أهم مرجعياته الثقافية. وفور عودته إلى لبنان عمل بشكل مكثف على تحقيق طموحه في تأسيس مشروع شعريّ ثقافي من شأنه اخراج الشعر العربي من جموده وانغلاقه فقام باستقطاب عدد من الشعراء والنقاد اللبنانيين والعرب ممن شكلوا نواة تجمع مجلة(شعر) أو ما يطلق عليه الخال(حركة الشعر العربي الحديث).

وقد سبق الإعلان عن تأسيس التجمع محاضرة للخال بعنوان(مستقبل الشعر في لبنان) ألقاها في الندوة اللبنانية كانت " بمثابة البيان النظري الأول عن الحداثة الشعرية العربية" [١]وقد بشّر في ختامها بقيام "شعرطليعي تجريبي" يؤسس لمرحلة جديدة في الشعرالعربي.

وقد استمرت المجلة بالصدور على مرحلتين بين عامي ١٩٥٧-١٩٧٠ تخللهما توقف لعدة سنوات بسبب تعرض المجلة الى أزمات داخلية وخارجية[٢] بسبب ما اثارته من قضايا تمتاز بالحساسية الشديدة في الثقافة العربية كالموقف من اللغة العربية والتراث العربي والعلاقة بالغرب، وقد كان من الطبيعي أن تواجه هذه المواقف الجريئة بردة فعل عنيفة في الأوساط العربية وخصوصا مع شيوع التوجهات القومية والتحررية في تلك الآونة.

على العموم فقد مثلت مجلة (شعر) بالنسبة للخال المنبر الثقافي الذي تمكن من خلاله طرح أرائه حول الحداثة، ويتضح لنا من خلال قراءتنا لمجمل هذه الآراء أن علاقته بالحداثة تصل إلى حد التلازم فلا يمكن الحديث عن تجربته دون الوقوف عند نظريته في الحداثة، فهي تمثل المحور الرئيسي و(الثيمة) الأساسية لفكره، والنسق الثقافي الشامل الذي يجمع كل رؤاه وتصوراته.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الخال يعد من النماذج القليلة التي تبنت الحداثة إلى أبعد حد، فقد أولاها عناية خاصة، وظل طوال حياته يبشر ويدافع عنها حتى غدت شغله الشاغل وهدفه الوحيد الذي يصبو إلى تحقيقه، ولذلك نجده منحازاً إلى " طريق الحداثة الذي لا يغني عنها شيء

---

[1] أدونيس، (١٩٩٣)، **ها أنت أيها الوقت**، دار الآداب، بيروت، ص٦١

[2] أبو سيف، ساندي ،(٢٠٠٥)، **قضايا النقد و الحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر** اللبنانية ،ط١،ص٢٦

آخر "[١]، ويعني بها " الحداثة الخالصة من كل رقابة، المفرغة من أسلحة أعدائها، المتحدة بأهدافها العليا[٢].

ولعل التساؤل المشروع هنا : ما طبيعة الحداثة التي يدعو إليها الخال؟ وما أبرز سماتها؟ وأخيراً، ما أبرز المرجعيات الفكرية والنقدية التي استند إليها؟

الحداثة مفهوم شمولي

تنهض الحداثة في فكر الخال بوصفها " نظرة حديثة إلى الوجود "[٣]. وأول ما يميز هذه النظرة شموليتها فهي " نظرة شاملة إلى الحياة بما فيها الإنسان و الوجود". وهي في تعريف آخر " نظرة إلى الكون والحياة و الفن "[٤]. و لا يتوقف الأمر عند حدود (النظرة) بل يتجاوزها لتكتسب طابعاً عمليّا واضحاً يظهر على شكل " موقف كياني من الحياة "[٥].

والملاحظ أن مفهوم الحداثة هنا غير محصور في إطار أدبي وفني ضيق، كما نجد في كثير من النظريات التي تناولت مسألة التجديد في الأدب، إذ تحضر الحداثة في الشعر" بوصفها أحد أبعاد ووجوه الحداثة بمعناها الشامل الذي يشمل مختلف حقول النشاط الإنساني "[٦] ، وهو ما يتضح في طموحه صوب " توجه مفهومي جديد كان يتجاوز أحياناً الشعر ليبلغ جماع الموقف الثقافي والأنطولوجي بوجه عام "[٧].

ولعل هذه السمة الشمولية تتضح بالعودة إلى تأصيله لمفهوم كلمة (حديث) فهي تكتسب لديه دلالة واسعة تشمل " جميع وجوه الحياة في زمننا، فتقول شعر حديث، وموسيقى حديثة ، وفن حديث ، وفلسفة حديثة... إلخ "[٨].

والواقع أن سمة الشمول نابعة بشكل أساسي من طبيعة رؤيته لطبيعة الحداثة من حيث هي ظاهرة اجتماعية بالدرجة الأولى، الأمر الذي يعني تعدد مجالاتها، وكذلك تعدد وظائفها ومن أبرزها: " تحرير النفس العربية ، تحرير الحياة العربية و العمل دائماً للحرية "[١].

---

[1] هيئة التحرير(١٩٦٣) ، في عامنا الثاني، **أدب** ، شتاء ، ص٦

[2] المرجع السابق، ص٦

[3] الخال، **يوسف** (١٩٧٨) ، **الحداثة في الشعر، دار الطليعة ، بيروت**، ص١٣.

[4] الخال، يوسف (١٩٨٧) ، **دفاتر الأيام**، أفكار على ورق، دار رياض الريس للنشر والتوزيع ، ط١، ص١٧١.

[5] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٦.

[6] باروت، محمد جمال، (١٩٩٠) ، تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر، **قضايا وشهادات**، صيف، ص٢٥٤

[7] خير بك، كمال، **حركة الحداثة في الشعر الحديث**، ص١٥.

[8] الخال (١٩٦٣) ، نحو أدب حديث، **أدب**، شتاء، ص٩.

وبهذا تصبح الحداثة لدى الخال ثورة شاملة تبدأ في ذات الإنسان لتتصل إلى صلب الواقع، مما يدفعنا إلى اعتبار مشروعه الحداثي مشروع نهضة بالدرجة الأولى[٢]، وهو ما يؤكده لنا حين يعلن: " فالعقل العربي يخوض معركة عصيبة، حتى ليمكننا القول إن قضية العالم العربي الراهنة ، هي قضية النهوض "[٣].

ولا شك أن فكرة النهضة لا يمكن تصورها إلا في إطارها الشامل، ولذلك فهو يرى أن قيام شعر حديث مرهون تماماً بنهوض " مجتمع معاصر، مجتمع قائم على نظرة حديثة للحياة، وعلى العلم و التكنولوجيا "[٤]و بمعنى أوسع فإن قيام حداثة اجتماعية ثقافية لا يمكن أن يتحقق إلا في سياق انبعاث ثقافي وعلمي واجتماعي شامل تسير من خلالها النهضة الفكرية جنباً إلى جنب مع الجوانب الأخرى: السياسة و الاقتصاد والقانون والرياضيات والفيزياء علاوة على سائر العلوم النظرية والتطبيقية الحديثة "[٥].

الحداثة والعصرية

تشكل علاقة الحداثة بالزمن أحد أهم المحاور التي يتأسس عليها فكر الحداثة حيث يمكننا تعريفها في أبسط صورها بأنّها وعي الذات والزمن.

في ضوء هذا التّصور نستطيع استكشاف ملامح الحداثة لدى الخال، حيث نلحظ من الوهلة الأولى الحضور الطاغي للزمن في جل القضايا التي يتناولها الأمر الذي يدفعنا إلى اعتبارها (الثيمة) المحورية التي تتأسس عليها نظريته.

على أن هذا الحضور اللافت للزمن ليس مجانيّاً أو كميّاً، وإنّما هو حضور مسوّغ يتأسس على وعي حاد ورؤية جديدة لها خصوصيتها. ولعل أبرز ما يميز هذه الرؤية انشدادها المطلق للحاضر باعتباره زمن الحداثة الذي لا تكتسب هويتها الذاتية إلا به، وهو ما يتضح لنا في قوله : " ومهما قيل في الحداثة يظل القول المهم فيها، أنها موقف كياني من الحياة في

---

[1] هيئة التحرير، (١٩٦٣) ، في عامنا الثاني، **أدب**، مجلد ٢، عدد ١، شتاء، ص٦.

[2] باروت، **تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر**، مرجع سابق ، ص٢٥٥.

[3] الخال، (١٩٦٢) ، دورنا في معركة النهوض ، **أدب** ، عدد ١ ، شتاء ، ص٥.

[4] الخال، **نحو أدب حديث**، ص٨.

[5] الخال، **دورنا في معركة النهوض**، ص٦-٧.

المرحلة التي نجتازها "[١]. ولذلك فهو " يعكس مزاج فترة معينة تطول أو تقصر بفعل العوامل الإنسانية التي أوجدت هذا المزاج ، فهو من هذه الناحية كالزي" تماماً "[٢].

فهو هنا يتبع خُطى بودلير في انشداده للحظة التاريخية الراهنة، وفي احتفائه بالانتقالي والعابر والعارض، مستنداً في هذا الفهم إلى حجّة مؤدّاها " أنّ التاريخ، أي الإنسان، لا يعود إلى الوراء، فبعد الكهرباء لن تكون عودة إلى الفحم الحجري إلا عن حاجة واضطرار"[٣].

يكتسب الحاضر هنا خصوصية بوصفه التجسيد الأمثل لشخصية الحداثة ونزعتها الذاتية المفرطة، وهو ما لا يظهر إلا من خلال نوع من التعارض مع القديم. ولتوضيح هذه المسألة يعمد الخال إلى توظيف جملة من الأمثلة الواقعية على نحو ما نجد في قوله: " فأنت لا تلبس الطربوش الآن، ولا ترغب الدابّة في التنقل و السفر، كما أنك لا تحب المرأة كما كان يحبها أجدادك "[٤].

إنّ تشديد الخال على الحاضر يكشف لنا أنه لا يرى في الحداثة تمرّداً على قيم العصر، كما نجد عند كثير من الحداثيين ، بل إننا – على العكس من ذلك – نشهد لديه حالة من التصالح التام معه، والتماهي التام بمعطياته الحضارية والثقافية.

غير أن هذا الانشداد قد يثير حالة من الالتباس، وخصوصاً حين يتم النظر إلى الحداثة على أنّها مجرّد قيمة زمنية تشير إلى مجرّد الحضور الزمني، وبذلك يتمّ تفريغها من دلالتها الحقيقيّة من حيث هي " نظرة حديثة إلى الوجود" ، وتزداد هذه الإشكالية صعوبة حين يتم النظر إليها على أنها ضرب من الجدّة الشكلية .

ولذلك نجده متنبهاً بشكل تام إلى مثل هذه الإشكالية، حيث يسارع إلى الإعلان بأنّ الحداثة "ليست أشكالاً يقتبسها الإنسان أو زيّاً يتزيّا به، لأنّ المهم هو ما وراء هذه الأشكال والأزياء، هذا الماوراء نسميه العقلية، فإمّا أن تكون ذا عقلية حديثة أو لا تكون، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر"[٥].

فليست الحداثة بهذا المنظور قيمة زمنية فحسب، على الرغم من أهمية العامل الزمني فيها ، فثمة "حداثة خادعة" – إن جازلنا التعبير – يكون فيها الارتباط بالحداثة مقتصراً على

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٦.

[2] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٣١١.

[3] الخال، **دفاتر الأيام** ، ص١٧١.

[4] المرجع السابق، ، ص١٧١

[5] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٦

جانبها المادي أو" التحديث "، ومثل هذا الارتباط السطحي يؤدي إلى تشويه الحداثة من حيث هي قيمة إبداعية ورؤية حديثة بالدرجة الأولى.

ولعل هذا التأكيد من جانب الخال على جوهر الحداثة ومحاولة إنقاذها مما علق بها من سوء فهم ناجم عن معاينته لتجليات الحداثة في الوعي العربي، حيث يتم التعامل مع إفـرازات الحداثة المادية والتقنية السيارة والطيارة والتلفزيون، وما إلى ذلك من نتاج العلم الحديث "[١] دون النظر في مرجعيتها الفكرية أو ما يطلق عليه " روح العصر" أو "الأسباب الروحية والعقلية"[٢].

إنّ استقبال الحداثة في المجتمع العربي يكشف عن وقوعها في شرك الازدواجيّة فهو – كما نفهم من موقف الخال – قد فتح الباب على مصراعيه أمام المعطيات المادية الحديثـة فـي حين ظلّ يتوجّس من الانفتاح الثقافي وهو ما أفرز في النهاية حداثة بلا جـذور فكريـة؛ اذ أن "الحداثة لا تكمن في التقنية، بل في النظام المعرفي الذي تقوم عليه"[٣]

ثمّة مسألة مهمّة يستدعيها سياق الحديث عن الزمن وهي موقف الحداثة من الماضـي ، حيث نلحظ أن الخال من الناحية المبدئية يقف موقفاً إيجابياً منه، فهو لا يدعو إلى القطيعة معـه وإخراجه من دائرة الإبداع انطلاقاً من تأكيده على لا زمنية الحداثة بمعنـى أنّهـا " لا تـرتبط بزمن"[٤]، فهي لا تخص الحاضر وحده بقدر ما تخص الماضي، ولذلك فإنّها في الإطار الشعري" لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية ذات تجربة معاصرة "[٥].

وعلى هذا فإن موقفه من الماضي لا يختلف كثيراً عن موقف أكثر رواد الحداثة – كما سبق أن بينا في موضع سابق–. فهو لا يدعو إلى نبذه، بل على العكس من ذلك نجده يدعو إلى إقامة جسور التواصل به إيماناً منه بأن الحداثة " مفهوم لا ينقض ولا يلغي المفاهيم التي سبقته، بل ينطلق منها على أبعاد تعبر تعبيراً أكثر صدقاً عن روح العصر، وهذا هو حال التراكم فـي الفكر الإنساني"[٦].

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص١٦

[2] المرجع السابق، ص١٦

[3] باروت، محمد، **تجربة الحداثة ومفهومه في مجلة شعر**، ص ٢٥٥.

[4] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٥

[5] المرجع السابق، ص١٥

[6] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١٧١.

وهكذا تغدو الحداثة بؤرة مكثفة تنصهر فيها الأزمنة، وتتأسس من خلالها علاقة جدلية بين الماضي والحاضر، وتبعاً لذلك يغدو الماضي مصدراً للقيم المتجددة القادرة على إضاءة الحاضر، وهو في الوقت ذاته يكتسب أبعاداً أكثر اتساعاً، بما يمتلكه من قدرة على السيرورة .

الحداثة تحول دائم

بات من الواضح لدينا أن فكرة الصيرورة تشكل أحد الأسس الفكرية التي تستند عليها الحداثة، وهو ما يؤكده لنا حضورها الطاغي في المرجعيات الفكرية إلى الدرجة التي أصبحت فيها منطلق الفكر الحديث والنموذج الفكري الذي يهيمن عليه، و يعبر أحد المفكرين عن هذه المسألة بقوله: إنّ " الخطوة الجديدة الكبيرة في النقد الحديث إحلال مقولة الصيرورة محل مقولة الجوهر أو الكينونة، مفهوم النسبي محلّ مفهوم المطلق، والحركة مكان الثبات"[١].

في ضوء هذا الاهتمام بفكرة الصيرورة في الفكر الحديث نستطيع تسويغ الحضور الاستثنائي لها في فكر الخال إلى الحدّ الذي يدفعنا إلى القول: إنّ" مفهوم الحداثة في فكر الخال يرتبط ارتباطاً جوهريّاً بالصيرورة وما هي إلا وجه من وجوهها "[٢]. إذ إن نظرته إلى الوجود " نظرة ديناميكية تقول بصيرورة الوجود وتغيره الدائم وحركته المستمرة "[٣]، وهو ما انعكس من الناحية العملية في رؤيته للعالم، و"مناهضته الدائمة للجمود والتطرّف، وإعادة النظر المستمرّة في الأشياء"[٤].

وتبعاً لذلك تغدو الصيرورة إحدى أهم الركائز الفكرية التي تقوم عليها نظرته للوجود وهو ما يتضح لنا بشكل صريح في قوله :" الحياة لا تقبل الجمود، حين تبدو لك جامدة، تكون في خفية عنك متحركة، فهي كالبركان الذي يتّقد ثمّ لا يلبث يوماً أن يتفجر، كل ما يعمل عن قصد، يعمل في صالح الحياة منطقها هو الغالب، وهو كذلك الأصح، وما التمرد أو الثورة إلا سلاح من أسلحتها الجديدة "[٥].

---

[1] سبيلا ، محمد و بنعبدالعال ، عبد السلام (٢٠٠٤): **الحداثة** ، ط٢، دار توبقال، تونس ، ص ١٥– ١٦

[2] الساسي، جاك،(٢٠٠٤)، **يوسف الخال ومجلته شعر**، ط١ المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، ص١٣٩.

[3] المرجع السابق، ص١٣٩

[4] المرجع السابق، ص١٣٨.

[5] المرجع السابق، ص١٣٩.

وتتأكد لنا عنايته بالصيرورة في ذهابه إلى اعتبارها أهم الأسباب الروحية والعقلية المشكلة لوعي الحداثة حيث يؤكد على أنّ " صيرورة الأشياء بمقام كينونتها. نقول ذلك عالمين أن الصيرورة هي الأصل، فالشيء يكون أولاً ثم يصير، لكن صيرورته في جوهر كينونته"[١]. واستناداً إلى ذلك تغدو الحداثة في معناها الدقيق " حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم"[٢].

إن تشديد الخال على الصيرورة لم يكن مجرد ترف فكري، بل إنّ له ما يسوغه من الوجهة الثقافية، فهو في هذا يعبر عن وعيه التام بأهميته الفكرية وخطورته العمليّة وما ترتّب عليه في التاريخ الغربي من إحداث تحولات كبيرة وجذريّة تجسّدت في ثورات شاملة على مختلف الصعد: السياسية والعلمية والثقافية والاجتماعية. وإذا كانت فكرة الصيرورة قد ساهمت في إحداث انعطاف تاريخي في الغرب فإنّها، تصبح أكثر إلحاحاً للمجتمع العربي من أجل تحقيق نهضته الشاملة.

الملاحظ في تصور الخال للصيرورة أنّها تكتسب في نظره منطق القانون الكوني الشامل الذي يتحكم بحركة الحياة ويفرض سطوته عليها من خلال حتميّة تاريخية، وتتضح لنا هذه النظرة بصورة عملية من خلال فهمه لحركية الشعر " فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعراء على التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف "على أن هذا التطور يبدو حتميا بحيث " يصير دون استشارتنا، ونحن نكون غير حديثين، أي سلفيين جامدين متزمتين مغلبين في آخر الأمر، حين نقف في وجه صيرورته"[٣].

ولا شك أن مثل هذا الطرح يثير جملة من التساؤل حول العلاقة بين الواقع والفكر من جهة وبين الفكر والإبداع من جهة أخرى فنحن نوافقه من الناحية المبدئية على أن التغير في الواقع يؤدي إلى إحداث تغيير في البنية الفكرية ومن ثم الإبداعية ـــ بمعنى آخر يغدو عامل الزمن هو المحرك الأساسي في التغيير الاجتماعي الشامل الذي يؤدي إلى إفراز تصورات جديدة و رؤية جديدة .

وإذا كنا نوافق الخال على مثل هذا الطرح، فإننا ننظر بشيء من الحذر إلى فهمه للتأثير الذي يحدثه عامل الزمن متمثلاً بالصيرورة ، إذ لا نجد لديه توضيحاً لآلية حدوث التغيير، وإن كان يحدث بصورة ميكانيكية أم وفق عملية اجتماعية منظمة؟

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص١٦

[2] المرجع السابق، ص١٧.

[3] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص١٧

في الواقع فإن ثمّة التباساً يتضح حول هذا التجديد، الاجتماعي خاصةً حينما يؤكّد على أنه "يصير دون استشارتنا". فنحن نفهم هنا أن انشداده إلى الصيرورة وما تستدعيه من تقدم اجتماعي شامل يرى من الواجب تحقيقه في الواقع العربي ، إلا انه من الناحية المنهجية يخلط بين التغير على مستوى الطبيعة و التغير على مستوى الفكر والثقافة، بمعنى آخر أنه يحاكم الظواهر الإنسانية على أسس قوانين الطبيعة مغفلاً الفاعلية الإنسانية في عملية التغيير.

الحداثة ونزعتها الإنسانية

اتضح لنا الآن أن الخال يرى الحداثة بوصفها " نظرة إلى الحياة بما فيها الإنسان والوجود"[١]. وحجر الزاوية في هذا التعريف هو الإنسان، وتبدوعلاقته بالحداثة علاقة وثيقة تصل إلى درجة التماهي، إذ لا يمكن نهوض الحداثة في نظره بدون حضور الإنسان بدوره الفاعل، فهو محور الحداثة، وفي الوقت ذاته، الغاية التي تطمح إليها، ويعبر عن هذه الفكرة قائلاً: " حين نتمرد لا نتمرّد من أجل الشعر بل من أجل الإنسان، الشعر وسيلة أمّا الإنسان فوحده الغاية"[٢].

وبهذا التصور الجديد والحاسم في توجهه صوب الإنسان يعلن الخال عن افتتاح النزعة الإنسانية في النقد العربي. وقد برز هذا المفهوم تاريخيا في سياق الانفتاح على التيارات والمذاهب الفكرية والنقدية العالمية بتأثير الظروف السياسية التي تزامنت مع نهاية الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من تحولات اجتماعية وفكرية جذرية أسفرت فيما أسفرت عن " وجه جديد لعلاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالوجود "[٣].

ويبدو لنا الخال مهتما برصد جذور هذه النزعة وتجلياتها في الفكر الغربي حيث إنها تمثل من الناحية التاريخية بدء العصر الحديث، وذلك " حين وعى الإنسان قدرته، وأخذ يعرب عن وجهة نظره الفردية إلى نفسه والله والإنسان"[٤].وقد ترتب على هذا الوعي نتائج خطيرة في المجتمع على صعيد التصور والممارسة ولعل من أهمها: إحداث قطيعة معرفية مع العقلية القروسطية في نظرتها الهامشية إلى الإنسان ودوره في الوجود، وتبعا لذلك فإن" نظرة الإنسان إلى الواقع تغيرت جذرياً، وإذا تغيرت كان على العالم أن ينهار لينهض على أنقاضه عالم جديد"[٥].

---

[1] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١٧١

[2] الخال، **دفاتر الأيام** ، ص١٧١

[3] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٧٩

[4] الخال، **نحو أدب عربي حديث**، ص ٩

[5] المرجع السابق، ص٩

وبتحقيق هذا الانفصال عن الجذور التقليدية تحققت للإنسان، ولأول مـرة، اسـتقلاليته الذاتية، ونتيجة لذلك وجد نفسه وحيداً " في عالم لا قواعد ثابتة له، عالم على ساكنيه أن يعيـدوا بناءه بأيديهم وعلى صورتهم ومثالهم ، وهكذا أصبح الإنسان أكثر من أي وقـت مقيـاس كـل شيء"[١].

لقد أفضت هذه النظرة إلى تصور جديد للإنسان استطاع مـن خلالـه اكتـساب دور استثنائي مكّنه من استرداد ثقته بنفسه، وهو ما جعله في النهاية مهيئاً ليكون سيد الطبيعة القادر على" إخضاعها وفك مغاليقها"[٢].

غير أن الإنسان لم يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد رحلة طويلة من الـصراع، إذ ظـل طوال فترة طويلة خاضعاً لتأثير القوى الغيبيّة المتمثلة في قوى الطبيعة أو "نظام إلهي أبدي "[٣]، لكنه في سعيه الدؤوب لاستكشاف ذاته ومع إحساسه المتضخم بقدرته الذاتية " وجد نفسه أمـام نظام من صنع يديه لا استئناف لأحكامه إلى سلطة عليا "[٤].وبهذا يكون قد حقق استقلاله التام عن القوى المتعالية عليه وتخلّص من الوصاية الطويلة التي فرضت عليه ووقفت حجر عثرة أمـام تحقيق ذاتيته، وبفضل هذا الوعي الذاتي تولّدت لديه القدرة التامة على خلـق عالمـه الخـاص وتشكل تصوراته التي يجدها ملائمة له.

وفي المقابل أدى هذا الإحساس الحاد بالذات وما رافقه من انفصال القوى الغيبيّة إلـى حالة من " التبعثر والتمرد والحيرة والقلق وما إلى ذلك مما يطبع عصرنا الحاضر وخـصوصاً بعد ما وظف الإنسان، قدرته توظيفاً سلبياً متبعا من وسائل الهدم ما ترتجف له القلوب "[٥].

لقد أفضت هذه الحالة من الاغتراب إلى أزمة حضارية عارمة شهدتها أوروبـا منـذ القرن التاسع عشر وامتدّت لتهيمن على أجواء القرن العشرين وقد عبر عنها شعراء الغرب من أمثال بودلير ونرفال وبو ورامبو[٦]، حيث كشف إبداعهم عن أزمة هوية حقيقية يعيشها الغـرب

---

[1] المرجع السابق، ، ص٩

[2] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٩

[3] الخال، **نحو أدب عربي حديث**، ص٩

[4] المرجع السابق ، ص٩

[5] المرجع السابق، ص٩

[6] المرجع السابق، ، ص٩

بسبب غياب المعنى مما أدى إلى اهتزاز في صورة الإنسان، نتيجة إحساسه بفقدان إحساسه بتفوقه الذاتي على الرغم من التطور المادي الهائل [١].

عمومًا نلحظ لدى الخال تأكيدا على الجانب الذاتي الذي تكتسب به الحداثة قيمها الخاصة حيث يغدو الإنسان مصدرًا لها، ولعل اهتمامه بهذه المسألة على وجه التحديد قاده إلى اعتبارها أحد الأسباب الروحية والعقلية المشكلة لفكر الحداثة حيث إنّ " ما يصنعه الإنسان من نظم وقوانين ومبادئ تظل دون الإنسان لا فوقه، فما سيدته، بل إنما هو سيدها فهو الذي وضعه لخيره، وله من الحرية في تعديلها أو تغييرها ساعة يعتقد أن خيره في هذا التعديل أو التغيير"[٢].

وأهم ما يطرحه هذا النص هو مسألة الحرية، فهي تشكل جوهر المفهوم الجديد للإنسان، ولذلك فإنها تكتسب من المكانة ما يجعل منها " أقدس ما في الوجود "[٣]، ويذهب الخال إلى أبعد من ذلك حين يمنحها سمات إلهيّة ، ولذلك فإنها" لا تعطى من إنسان إلى إنسان ، ولا حق لإنسان أن يسلبها من الإنسان، وإنما تعطي لمن هو فوق الإنسان من الله "[٤]. كما تغدو ضرورة ملحة لا يمكن التفريط فيها، إذ أن فقدانها من حياة الإنسان يشكل خطراً على كينونته، وعندها " تغدو الثورة من أجل استردادها أمرا مشروعاً بل واجباً [٥].

وتبعاً لذلك، يتم تقييم التيارات والمذاهب الفكرية والنقدية استنادا إلى مدى الحضور الإنساني فيها، ولهذا يذهب الخال إلى بطلان كل تصور أو ممارسة لا تجعل من الإنسان هدفها الأساسي " فكل نظرية وكل عمل لا ينهض على أساس الحرية ، إنما هو عمل ضد التاريخ "[٦].

ما يشدد عليه الخال في مسالة الحريّة – والإنسان بصورة عامّة – هو الجانب الفردي أو الكياني الذي تتجلّى فيه صورة الإنسان في كل أبعادها: في " ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته"[٧]. وهو في هذا التشديد على هذا الجانب يذهب إلى اعتباره المحور الذي تتأسس عليه الحداثة إذ هي في جوهرها "موقف كياني من الحياة "[٨].

---

[1] ستتضح لنا معالم هذا الاغتراب لاحقا في التجربة الشعرية للخال.

[2] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص ١٦

[3] الخال، **دفاتر الأيام** ، ص٦٤

[4] الخال، **دفاتر الأيام** ، ص٧٧

[5] المرجع السابق ص٧٨

[6] المرجع نفسه، ص٧٧.

[7] الخال ، (١٩٧٩)، **مستقبل الشعر في لبنان**، ضمن عهد الندوة اللبنانية، المطبعة العربية، بيروت، ص٣٤٤.

[8] الخال ، **الحداثة في الشعر** ، ص١٦

إنّ متابعتنا لمشروع الخال في تجلياته المختلفة، تكشف لنا عن انشغاله بهاجس الفردية. وهو ما يتضح لنا بشكل خاص في إلحاحه المتكرر على نهوض عقلية حديثة تهدف إلى " وضع المسلمّات والأفكار الجاهزة و التقاليد المتوارثة على محك العقل الناقد "[١]. وتظهر على المستوى الفني في دعوته إلى التحرر من القواعد الموضوعة، وإطلاق الشعر من كل مبدأ أو شروط، ومن جميع القوالب الفنية المفروضة على الشاعر من الخارج "[٢].

وقبل أن نتجاوز مفهوم الحداثة ونزعتها الإنسانية عند الخال على وجه التحديد علينا أن نتوقف عند أبرز مرجعياتها الفكرية، إذ نجده يعتمد على ثلاث مرجعيات رئيسية هي: العقلانية والوجودية والمسيحية. وما يجمع هذه المهمات المتباينة هو احتفاؤها بالإنسان، غير أنّ الجمع بينها على هذا النحو يثير بعض الإشكاليات خاصةً أنّ لكل منها رؤيته الخاصة للإنسان التي تختلف مع غيرها إلى حدّ التناقض، وهو ما توقف عنده محمد جمال باروت بالتحليل، حيث أشار إلى وقوع الخال في التناقض وتحديداً في جمعه ما بين العقلانية وما تنطوي عيه من (نزعة إنسانية طبيعية) تتأسس على رؤية إيجابية للعالم جوهرها العقل والعلم، وبين الوجودية في نزعتها التشاؤمية والانسحابية المعادية للعلم والعقل، أو بمعنى آخر بين الحداثة بوصفها مفهوماً يشير إلى التقدم وبين الحداثوية كنزعة أيديولوجية تقوم على العزلة الانطوائية للفرد[3].

ولعل هذا الجمع بين المتناقضات يؤكد لنا إحدى سمات الحداثة الجوهرية ونعني هنا "التناقض" كما سبق أن بيناه في موضع سابق، وهو ما يبدو لنا بشكل أوضح لدى الخال حين نجده على الصعيد الاجتماعي والسياسي يتبنّى العقلانية ممثلة بالنموذج الليبرالي النموذج الأكمل للحرية برأيه، في حين نجده على الصعيد الفني يتبنّى موقفاً ميتافيزيقياً يتجاوز الوظيفة الاجتماعية للشعر.

وهذا التناقض –وإن لم يكن مستغرباً في الحداثة– فإن له ما يسوغه من الناحية العملية لدى الخال، وخصوصاً أن مشروعه يأتي في سياق مرحلة تاريخية قادت الإنسان العربي إلى حالة ممن التشويش الفكري والفوضى الثقافية العارمة مما أدى إلى وقوع الفنان العربي في ازدواجية فهو من جانب يؤمن بفكرة التقدم، لكنه في الواقع يعاين فشلها مما يدفعه إلى موقف انسحابي وعدمي.

---

[1] الساسي، جاك، **يوسف الخال ومجلته شعر**، ص١٤٢

[2] المرجع السابق، ص١٤٢.

[3] باروت، **تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر** ، ص٢٦٠-٢٦١

وجملة القول: إن مرجعيات الخال الفكرية تكشف لنا من جهـة عـن وعيـه العميـق بالتيارات الفكرية وما تنطوي عليه من قيم إنسانية، ولذلك نجده يبحث فيها بشكل متواصل عـن مثل هذه القيم ، وتكشف لنا من جهة أخرى عن قراءته الدقيقة للواقع العربي في سياق تحولاته ومدى حاجته لمثل هذه القيم لتحقيق نهضته التاريخية.

الحداثة في الشعر

الحداثة في الشعر

تأكد لنا وعي الخال بالحداثة بطابعها الشمولي. وتبعاً لذلك يندرج الشعر في هذا الإطار العام، باعتباره أهم النشاطات الإبداعية وأكثرها قدرة على التعبير عن الرؤية الإنسانية، بالإضافة إلى حساسيته المفرطة إزاء التغيرات الحضارية، مما يجعله في نهاية الأمر النموذج الفكري و الإبداعي الأنسب الذي يتم من خلاله اختبار المقولات العامة للحداثة، ومدى تحققها في الواقع العملي نظرية وممارسة. من هذا المنطلق تغدو الحداثة في الشعر هي الشغل الشاغل للخال والغاية التي يسعى إلى التبشير بها ومن ثم محاولة تحقيقها.

ينطلق الخال في تصوره للحداثة في الشعر من خلال الدعوة إلى "مفهوم شعري جديد" وقد ظهر هذا المفهوم نتيجة جملة الظروف السياسية والاجتماعية في العالم خاصة على إثر الحرب العالمية الثانية وما رافقها من ظهور رؤى وتصوّرات جديدة أفضت في النتيجة إلى تغير في النظرة على الشعر[١].

ولذلك يكتسب المفهوم الجديد طابعاً عصريّا يواكب التغيرات الثقافية والفكرية التي أفرزت تيارات ومذاهب شعريّة لها رؤيتها الخاصّة لطبيعة الشعر ودوره، ولذلك يغدو من الضروري للشاعر العربي في نظره أن يتجاوز المفهوم الشعري التقليدي الذي عمله، ويكتسب بالمقابل هذا المفهوم بملامحه الجديدة.

ولتسويغ هذه الفكرة يستند الخال إلى مبدأ الصيرورة، وتبعاً لذلك تغدو الحداثة الشعرية خصوصاً " حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم"[٢]، بمعنى أنّ الشعر يخضع للتغيرات الطارئة على الحياة، وتصل العلاقة بينهما إلى حدّ التلازم، بحيث إن التغير في الحياة يقتضي بالضرورة إلى تغير شامل وجذري في الشعر، ويصوغ لنا الخال هذه المسألة على الشكل التالي:" الشعر يستمدّ مفهومه ووجوده من الحياة، فإذا تغيرت الحياة تغير الشعر، فإذا كان لا يتغير فمعنى ذلك شيئان: إمّا أن الحياة توقفت وإما أن الشعر قد توقف متحدياً الحياة "[٣].

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٧٩

[2] المرجع السابق، ص١٧

[3] الخال، **دفاتر الأيام** ، ص٣٩٥.

ولمّا كانت التغيرات الجديدة تفضي إلى تصورات جديدة ورؤى جديدة للوجود، فإنّ هذه التصورات ستؤدي بالضرورة إلى إحداث تغير جذري في الشعر يظهر على صــورة: تجربــة شعرية جديدة ذات تجربة حديثة تكتسب خصوصيتها وفرادتها، " فحيثما يطرأ تغير على الحيــاة التي نحياها، فتتبدل نظراتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف "[١].

ولذلك يغدو تجاوز القصيدة المفهوم التقليدي بمضامينها وأشكالها أحد متطلبات المفهــوم الجديد، وهو أمر تقتضيه الصيرورة وما تفترضه من نسبيّة الإبداع وتغيره تبعا لعامل الــزمن " فما يسمونه عمود الشعر، إنّما هو خصائص اكتسبها الشعر في مرحلة ما من مراحلــه تطــور بتطور نظرتنا إلى الحياة، وكيفية معاناتها"[٢].

وتجدر الإشارة إلى أنّ دعوة الخال إلى مفهوم شعري جديد متأثرة فــي إطارهــا العــام بآراء(أنطون سعادة)، إذ كان قد دعا إلى ضرورة تجديد الأدب من خلال تأسس نظرة جديــدة إلى الحياة و الكون والفن "[٣].

ونحاول الآن أنّ نتلمس أبرز ملامح المفهوم الشعري الجديد الذي دعــا إليــه الخــال مسلطين الضوء بشكل خاص على رؤيته لطبيعة الشعر وما يندرج تحتها من جملة من المسائل النقدية ومن أهمها: مسألة تفسير الإبداع الفني، وعلاقته بالفكر، وكذلك مسألة الشكل والمضمون، وكذلك نحاول أن نتفهم رؤيته لوظيفة الشعر.

أولاً : طبيعة الشعر

أ- الخلق الشعري

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٧

[2] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٣١

[3] سعادة، أنطون (١٩٧٨)، **الآثار الكاملة**، الصراع الفكري في الأدب الــسوري، د.ط ، منــشورات الحــزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت، ص٤٩.

يهدف الخال في تنظيره الشعري إلى تقديم نظرية شعرية متكاملة تحاول الوقوف على جل القضايا النقدية التي يمكن أن تثار حول ماهية الشعر،بدءا بعملية الإبداع الشعري بوصفها إحدى أهم هذه القضايا وأكثرها تعقيداً، ومن هنا تكتسب لديه أولوية خاصة تتضح لنا من خلال عنايته بتأسيس تصور جديد لها.

وهذه الغاية الرامية إلى تفسير جديد لعملية الإبداع تتطلب في البداية هدم التصور الرومانسي. ويقوم في جوهره على أن الشعر" مجرد واقعة حال، أو سرد للهموم العاطفية، أو نظم للأفكار مباشرة دون مداورة "[١]. ووفقا لهذا التصور فان القصيدة ليست سوى اندفاع تلقائي للعواطف، وترجمة مباشرة لانفعالات صاحبها. وهذا الربط المباشر بين عملية الإبداع وشخصية الشاعر يجعل القصيدة في النهاية واقعة فردية منعزلة، ويصف لنا الشاعر الأمريكي مكليش هذا التصور السائد عن نظم القصيدة بقوله إن "الإنسان الذي يوشك أن يصبح شاعرا إنما هو إنسان غارق في ذاته، عاجز عن الرؤية، لا يدرك إلا أحوال ذاته ولا يشعر إلا بها، أنه لهيب، غذاؤه من ذاته، وغواص لؤلؤ يخرج من محيط نفسه أعمى البصر منقطع الأنفاس"[٢]، ومثل هذه الفكرة التقليدية في رأيه تجعل عملية الإبداع في نهاية الأمر" مجرد انتظار سلبي لانبثاق الرمز من أعماق اللاوعي، فالقصيدة اذن حدث سري منعزل عن سواه "[٣].

يرفض الخال – كما هو حال مكليش – مثل هذه الرؤية السلبية لتفسير الإبداع الشعري في تركيزها على ذات الشاعر، وعزل القصيدة بالتالي عن العالم، وينكر أن تكون مجرد انعكاس مباشر لشخصية صاحبها، فهي منفصلة عنه تماماً و" تشكل كياناً مستقلاً ذا قيمة جمالية وحضور فريد"[٤]، فهي ليست تجربة نفسية فحسب. والدليل العملي الذي يقدمه لإثبات هذه المسألة أنه " لو قدرللشاعر أن يحيط بما في نفسه لاستغنى عن التعبير عنه بقصيدة، فالقصيدة هي وحدها حقيقة ما كان في نفسه عند البدء بكتابتها "[٥].

فالشعر هنا ذو طبيعة خاصة مغايرة لطبيعة نفس الشاعر وليست مطابقة لتجربته الخاصة، فهي ليست تعبيراً عن مشاعره الشخصية أو تصويرا لعالمه الداخلي[٦]. وعلاوة على ذلك فان الجانب النفسي لا يشكل كل التجربة الشعرية فهو يمثل جزءاً بسيطا منها إلى جانب

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ٢٤

[2] مكليش، أرشيبلد، (١٩٦٣)، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الجيوسي، دار اليقظة، بيروت، ص١٤

[3] المرجع السابق، ص١٤

[4] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٢٢.

[5] المرجع السابق، ص٢١.

[6] علاق، فاتح ، **مفهوم الحداثة عند شعراء الشعر الحر**، مرجع سابق ١٦٦-١٦٧

العناصر الأخرى[1] فالقصيدة " لا تكون كل التجربة التي عاناها، بل أقل ما يصلح جماليا لتكون القصيدة، وهذا ما يفسر معنى أن القصيدة في نموها العضوي خلال عملية الخلق تقبض على الجانب الأعمق من التجربة، بمعنى آخر تبلور التجربة وتصفيها "[2].

يضاف إلى ذلك أن الجانب النفسي في القصيدة غير متطابق مع ما هو في الواقع ويذهب الخال في هذا الصدد إلى أن " الأفكار والعواطف مادة خام لكتابة القصيدة فالشاعر الذي يكتبها كما هي لا يكون مبدعاً ولا خلاقاً بل لا يكون شاعراً "[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الخال في هذا الموقف يستند بشكل واضح إلى آراء المدرسة التصويرية التي عبر عنها (إليوت)، حيث أنكر وجهة النظر الرومانسية، ورفض أن يكون الشعر تعبيراً عن الانفعال، وذهب إلى أن الشعر هروب من الانفعال والشخصية وأن الشاعر ليست له شخصية يعبر عنها بل هو وسيط فحسب [4]. ومثل هذه الرؤية من منظور الخال لا تصلح لتفسير عملية الإبداع الأمر الذي يضطره الى البحث عن تفسير آخر أكثر جدة وقدرة على تناولها.

والبديل الذي يتبناه استناداً الى راي المدرسة التصويرية[5]هو نظرية الخلق وهي تفترض أن عملية الإبداع في جوهرها إعادة تشكيل للواقع بصورة جديدة، واستناداً إليها نجده يعرف الشعر بأنه " خلق فني" [6] أو " خليقة فنية جمالية[7] "

وبمعنى آخر " عمل عقلي جوهره الخلق" [8]، ويوضح لنا هذه العبارة بقوله:" وهو عمل لان يتهيأ وينحبل وينسجم ويحبل به عقل الشاعر ونفسه، ثم يعبر تعبيرا ماديا. وهو خلق لأنه إيجاد مادي للفكرة "[9].

وتبعاً لذلك فإن عملية الإبداع ليست مجرد اندفاع تلقائي للعواطف كما هو الحال في نظرية التعبير الرومانسية، بل هي عملية خلق تمر القصيدة أثناءها في مراحل متعددة يوجزها

---

1 المرجع السابق ،١٦٧.

2 الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص٢٤

3 الخال، **في ماهية الشعر**، ص٣.

4 المرجع السابق، ص٣.

5 ينظر في آراء المدرسة التصويرية حول مسألة الخلق في : سرحان، سمير ،**النقد الموضوعي**، ص ١٥-١٦.

6 الخال، **الحداثة في الشعر** ،ص١٩

7 المرجع السابق، ص ١٩

8 الخال، **في ماهية الشعر**، ص٣

9 المرجع السابق، ص٣

الخال في مرحلتين رئيسيتين: مرحلة ما قبل المادة، وفيها تحبُل المادة في عقل الشاعر ونفسه كهاجس[1]، وهي بمثابة مرحلة إعداد وتحضير تتشكل فيها العناصر الأولية الخام: الألفاظ، الصور، العواطف استعداداً للتشكل النهائي. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة ما بعد المادة: ويتم فيها التعبير المادي عمَا يدور في ذهن الشاعر[2]، حيث تتحول هذه العناصر إلى كيان منسجم ومتماسك ومتبلور في صورته النهائية.

ومثلما ركز الخال على مراحل عملية الإبداع فانه لم يغفل عن المقدمات والبواعث المحفزة على انبثاقها، وهو في هذه المسألة يميل إلى أن القصيدة تتولد بـ " دافع غامض "[3] لا يقف على طبيعته، وهذا الدافع بدوره يولد لدى الشاعر انفعالا يدفعه إلى الكتابة ويشكل محرضا على الخلق، ويشبه هذا الانفعال بالمخاض الذي يشبه الولادة [4].

إن خلق القصيدة عملية في غاية التعقيد والغموض، وهي تشبه عملية الولادة إلى حد كبير، فهي أولا: تبدأ بانفعال حاد عنيف يشبه ما يحدث في المخاض. وهي من جهة ثانية عملية غامضة كالولادة، كما أنهما من جهة ثالثة يشتركان في الغاية. وكما أن الحبلى لا تعرف ماذا ستلد، كذلك الشاعر وهو مثلها لا يهمه إلا الخلاص بالولادة "[5].

تكشف لنا عملية الإبداع منذ البداية عن غموضها فهي تأتي بشكل مفاجئ، ودون سابق إنذار أو تخطيط مسبق. وهذه الفكرة شبيهة إلى حد بعيد بفكرة (الإلهام) عند أفلاطون، إذ وصف الشاعر بأنه "الهي الإلهام ومأخوذ، وبأن الآلهة اختارته لإدراك أسمى الحقائق بالحدس"[6].

وهذا الغموض يبدو بصورة جلية مع محاولة الشاعر الوصول إلى اللحظة الأولى في القصيدة غير أنها من الصعوبة بحيث يصعب تحديدها والإمساك بها، مما يجعله في النهاية غير قادر على ترجمتها، " ولعل هذه الصعوبة وما يرافقها من غموض جعلت الشعراء والنقاد غير قادرين على تفسير بداية العملية الإبداعية مما يجعلهم يضفون عليها طابعا سحريا و غيبيا"[7]، فهي تمثل العلاقة بين الشاعر والقصيدة، وتمثل قمة التجربة الوجدانية.

---

[1] الخال، **في ماهية الشعر**، ص٣.

[2] المرجع نفسه، ص٣

[3] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٨

[4] المرجع السابق ص ٩٣

[5] المرجع السابق، ص٩٣.

[6] المرجع نفسه، ص٩٣

[7] العشي، عبد الله ،(١٩٩٢)، **نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**، رسالة جامعية، جامعة وهران ، ص٥٩-٦٠

يتولد عن هذا الدافع الغامض انفعال، يعبر عن حالة نفسية وتحول روحـــي وفكـــري[1] يصفها الخال بـــ" الألم الكياني الرائع كألم الولادة "[2] وهي لحظة شعورية عنيفة مشوبة بـــالقلق والتوتر والضبابية.

ولا يتوقف الغموض الذي يكتنف عملية الخلق مع مطلع القصيدة عند هذا الحد، بل يظل مهيمناً على أجوائها حتى اللحظة الأخيرة، غير أن هذه الحالة من اللاوعي التام الذي بدأت به القصيدة تبدأ بانحسار جزئي كلما تقدمت عملية الخلق، لتبدأ مع كل لحظة جديدة حالة من استيقاظ جزئي للوعي، يتكشف للشاعر فيها الدافع الذي تسببت عنه القصيدة وفي النهاية "لا تنتهي القصيدة إلا بعد أن يدرك تمام الإدراك ما كان يحبل به عند البدء بها "[3].

ولعل مرد هذا الغموض يرجع بالدرجة الأولى إلى الطبيعية الحدســية للخلــق الفنــي، وطريقة التشكل اللاواعية التي تتم بها القصيدة والتي أسماها الخال "ملكة الشعور"، وتكمن أهمية هذه الملكة الغريزية بأنها "تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الألفــاظ والــصيغ التعبيرية الملائمة"[4]، وهي من جهة أخرى تشكل وسيلة تنبيه للشاعر في حال تجاوزه الحد فـــي الحرية التي توفرها له عملية الخلق.

إن تشديد الخال على الطبيعة الضبابية التي تتم بها عملية الخلق الفني جعله يذهب إلـــى اعتبارها المقياس في الحكم على أصالة الشاعر ذاته، فالشاعر الأصيل – في نظره – هو مـــن يجد في نهاية عملية الخلق أن لا صلة بين ما أراد أن يقوله، وبين ما قاله في هذه القصيدة أمـــا إذا كان الشاعر يعرف ماذا يريد أن يقول، فيقوله هو ذاته في القصيدة، لا يكـــون شـــاعراً، ولا يمكن أن يكون[5]. على الصعيد ذاته، " قد يظن بعض الشعراء أن في قدرته أن يخبرنا بما يجول في خاطره، فيعمد أحياناً إلى تدوينه نثراً على الورق أو في رسالة إلى صديق"[6]، ولكـــن هـــذه المحاولة ستبوء بالفشل بكل تأكيد "لأن ما أخبرنا به شيء، وما أخبرتنا به القصيدة شيء آخر"[7].

---

[1] المرجع السابق، ص٣٤

[2] االخال، **الحداثة في الشعر**، ص٩٣

[3] المرجع السابق ، ص١٨

[4] المرجع السابق، ص١٩

[5] المرجع السابق، ص١٨

[6] **الحداثة في الشعر**، ص١٨

[7] المرجع نفسه، ص ١٨

إن اهتمام الخال بمسألة الخلق الفني لم يأت بدوافع فنية وجمالية خالصة بقدر ما كـان محكوماً بأيدولوجيته النقدية. وما يريد أن يؤكد عليه في ضوء رؤيته لطبيعة الشعر ووظيفة هو أن على الشاعر أن يبدأ قصيدته من الفراغ، وأن لا يعبر عن أفكار مسبقة محددة أو قالب جاهز كما هو الحال في الشعر التقليدي، وعلى هذا تغدو القصيدة من منظوره ضـرباً مـن الـرجم بالغيب، فالشاعر، استناداً إلى هذا الرأي ، " لا يرى في البداية سوى منارة تشع من بعيد، لكنـه يجهل الطريق إليها، وبعد ذلك يظل يسير ويجرب، يصيب مرة ويخيب مرة "[١].

وفي سعيه إلى تقديم تصور شامل لعملية الخلق يتوقف الخـال عنـد أبـرز العقبـات والتحديات التي تواجه الشاعر في رحلته نحو تشكيل قصيدته، ويحصرها في تحديين:

" التحدي الأول: حدود اللغة ويعني بهذه الحدود: قواعدها وأصولها، حيث لا يمكن للشاعر تجاهلها إذا أراد أن يكون لعمله معنى عند القارئ ووجود في التراث الأدبي "[٢].

التحدي الثاني: أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الأدبي، وهي تمثـل "معايير فنية راسخة في الأذهان وفي الذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عليها بغير أناة ومهارة وفهم، إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء"[٣].

تفترض عملية الخلق حرية الشاعر في التعبير عن رؤياه الخاصة، غير أن هذا التحرر التام يضع الشاعر أمام إشكالية "التلقي بسبب اتساع الفجوة بين الشاعر والقارئ إلى الحد الـذي يفقد القصيدة سمتها التوصيلية، فالقصيدة في النهاية محكومة بلغة وتـراث شـعريين لا يمكـن للشاعر، مهما بلغت فرديته، أن يتحرر منهما بشكل كامل.

إن هذين التحديين يضعان الشاعر أمام موقف صعب لا يحسد عليه، فهو من جهة يريد أن يتحرر من قيود اللغة والموروث، وأن يحقق بالتالي خصوصيته الإبداعية، ومن جهة أخرى لا يستطيع الانفصال النهائي عنهما، ولذلك، فإن هذا الموقف الذي يواجهه من الأهمية بحيث أنه يكشف عن أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية، فقد يخضع لهذين التحديين تمام الخضوع، وحينئذ تكون قصيدته مبذولة جامدة آلية[٤].

---

[1] العشي، عبد الله ، **نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين** ، ص ١٨

[1] المرجع نفسه ، ص١٢٦

[2] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٩.

[3] المرجع السابق، ص١٩.

[4] **الحداثة في الشعر**، ص ١٩

على العكس من ذلك فقد يقف الشاعر موقف الرفض والتمرد التام، وهذا من شـأنه أن يجعل قصيدته هدراً لا حضور لها، أما الصواب فيتمثل في موقف وسط بين هذين الموقفين بأن "يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتـأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخه الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد ونفخ شخصيته فيها[١].

يبدو من الوهلة الأولى أن هذه العملية " التوفيقية" سهلة التحقق، لكن الواقع العملي يؤكد عكس ذلك، حيث إن وصول الشاعر إلى هذا الحل لا يتم إلا عبر صراع حقيقـي مـع اللغـة والأساليب المتوارثة، وعليه أن يخرج في نهاية المطاف منتصراً، غير أن هذا النـصر لا يـتم بصورته كاملة، فعليه أن يقنع بربح القليل هنا وخسارة القليل هناك[٢]، حيث إن بعـض التمـسك بقواعد اللغة وأصولها متطلب للشاعر، كما أن التمسك ولو جزئيا بأحكام الأسـلوب الـشعري المتوارث هو الذي يجعل الكلام شعراً، ويتساءل الخال في نهاية الأمر: أين إذن فردية الشاعر و فرادة عمله إذا كان رازحاً بهذا القدر تحت عبئين آليين خارجيين: اللغة والأسلوب[٣].

ويجيب عن هذا السؤال بأن فردية الشاعر وفرادته أمران ممكنان، بل إنهما لا يوجدان إلا ضمن هذين العبئين، فالشاعر مهما بلغ من الحرية والموهبة ليس بمقدوره أن ينـشئ لغـة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بشكل تام وما عليه بالمقابل إلا أن يتناول اللغـة الكائنـة والطريقة المتوارثة ويرغمهما على التفاعل كمبنى مع المعنى الفردي الفريد الذي جـاءت بـه تجربته، فالأصول عامة، أما الفروع وثمار هذه الفروع فهي الفردية والفرادة "[٤] .

نحن هنا إزاء موقف معتدل من مسألة الحرية الإبداعية للشاعر وعلاقتها باللغة والتقاليد الفنية المتوارثة، غير أن علينا أن لا نعتبره الموقف النهائي للخال فهو يتعارض كما تنبه عبـد المجيد زراقط مع موقفه العام القائم على إعطاء الشاعر الحرية المطلقـة فـي التعبيـر بـدون الالتزام بقواعد مسبقة [٥] وهو ما تقوم عليه فكرة الحداثة أساساً.

---

[1] المرجع السابق ، ص ١٩

[2] المرجع السابق، ص ١٩

[3] المرجع نفسه، ص١٩

[4] المرجع نفسه، ص١٩.

[5] زراقط، عبد المجيد، **الحداثة في النقد العربي**، ص١٣٣

ب-الشكل والمضمون

تفترض عملية الخلق الفني أن الشعر إبداع وخروج عن النمطية والتكرار، وأنه عمل فردي خالص نابع من التجربة الشعرية ذاتها وغير خاضع لقوانين ومعايير جاهزة ومفروضة على الشاعر من الخارج، هذا هو جوهر تصور الخال للمفهوم الحديث للشعر.

ولما كان المفهوم التقليدي للشعر ينهض على أنه كلام موزون مقفى، وأنه من حيث المضمون محصور في المدح والهجاء والرثاء والنسيب وما إلى ذلك من أغراض الشعر القديم[١]. فإن مثل هذا التصور بالنسبة للخال مرفوض تماماً لأنه يفرض على الشاعر شكلاً مسبقاً، الأمر الذي يستدعي بالضرورة إعادة النظر في المفهوم التقليدي وضرورة إحلال مفهوم جديد يتيح المجال للشاعر في التعبير عن تجربته بشكل جديد يلائم التجربة الشعرية الحديثة ويتماشى مع تطور الحياة، وفي هذا يقول: " من هنا ثورتنا على الأساليب التقليدية، لا لأنها سخيفة، بل لأن الاتباعية واستخدام القوالب الخارجية الجاهزة أمر لا يجوز في نظر الشاعر الحديث الذي يبدع أشكاله الخاصة في عالم ثوري تغيرت فيه أنماط الحياة على نحو لم يسبق له مثيل في التاريخ" [٢].

إن ما تطرحه عملية الخلق الفني- كما مر بنا- يفترض أن الشاعر يلج عالم القصيدة بدون أدنى تصور عنه، فليس في ذهنه شي محدد يود قوله، لذلك فليس في إمكانه أن يخبرنا عن كنه قصيدته، ولا يمكنه التنبؤ بما ستؤول إليه في النهاية ولهذا تظل سراً غامضا لا يستطيع البوح أو الكشف عنه، ولعل هذا الغموض نابع - بالإضافة إلى الطبيعة الحدسية- إلى أن القصيدة شكل ومضمون في الوقت ذاته، فهي" لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محض ولا هي مبنى محض، بل معنى ومبنى معاً "[٣].

إنها- بمعنى آخر- خليقة عضوية، ولذلك لا يمكن للشاعر أن ينقل لنا المعنى معزولاً عن الشكل، كما أنه- من ناحية أخرى- لا يمكننا ترجمة القصيدة إلى لغة أخرى من دون أن نفقد كثيراً من وجودها، وهذا ما يحدث في حالة تحليل محتواها أو سرده نثراً [٤].

ويؤكد الخال في غير مناسبة على أن " المضمون لا ينفصل عن الشكل فكل مضمون حقيقي لا بد أن يجد الشكل الملائم له "[١]، وهذا الفصل أمر غير ممكن من الناحية العملية،

---

[1] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٣٨

[2] الخال، **دفاتر الايام**، ص٥٤

[3] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٩

[4] المرجع السابق، ص٢٢

فالقصيدة هنا تشبه عمليه الولادة تماماً، فكما أن أعضاء الكائن تنمو معاً في وقت واحد فكذلك " ينمو مبنى القصيدة الخارجي مع نمو المعنى أي يتطور إلى التكون بتطور المعنى، ولذلك كان المبنى الخارجي والمعنى الداخلي بمعنى ولادتهما معاً في عملية الخلق "[٢]. وهذا ما يفسر في رأيه تنوع المباني الشعرية بتعدد معانيها، مما يوفر بالتالي مناخاً من الحرية للشاعر في العملية الإبداعية.

يستند الخال في هذا الرأي – دون أن يشير بصراحة– إلى آراء مدرسة "النقد الجديد"[٣] في رفضهم الشديد للفصل بين الشكل والمضمون، ويقترب إلى حد كبير من مفهومهم للشكل العضوي الذي يفترض أن القصيدة كل متكامل نظاماً وبناءً ووحدةً، لا يمكن عزل أي من عناصرها، وهو يتحقق "حين تتوافر للعمل الفني قوانينه النظرية الخاصة به وينبثق عن روح الإبداع الحقيقي، ويدمج في كلٍ واحدٍ، في البنية والمحتوى، فالشكل الناتج يمكن أن يوصف بأنه عضوي "[٤].

على أننا في المقابل قد نشهد لديه في أحيان كثيرة انحيازاً للمضمون على حساب الشكل، وهو يعني بالمضمون: الموقف أو الرؤية أو العقلية فبدون مضمون حديث لا يمكن في نظره تصور قصيدة حديثة فهو شرط جوهري لاغنى عنه، بل إن الشكل ذاته ينبع من المضمون و يجسد العقلية التي أنتجته.

وهو يستند في هذه العناية بالمضمون إلى تصور فلسفي وجودي قوامه أن " المعنى أو الفكرة أو الجوهر أسبق وجودا من المبنى أو المادة أو الشكل، وأن هذا السبق على رغم أهميته الأنطولوجية لا يقلل من شأن المبنى فكلاهما ضروري لتحقيق الكيان"[٥]، لذلك نجده في كثير من الأحيان يعطي الأولوية للمضمون على حساب الشكل، كما في قوله " إنما الشعر الحديث لا يقتصر على الشكل أو بالأحرى ليس هو الشكل، الشكل في الشعر على أهميته تابع للمضمون وناتج عنه"[٦].

نعثر هنا على تضارب واضح في نظرية الخال فهو كما يبدو لنا يفصل بين الشكل والمضمون على الرغم من تشديده المتزايد على رفض الفصل بين شقي العمل الفني، وعلى

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص٥١

[2] المرجع السابق، ص٢٥

[3] خليل، إبراهيم، (٢٠٠٥)، **فصول في نقد النقد**، وزارة الثقافة، عمان، ص ٢٨

[4] ريد، هربرت (١٩٩٧)، **طبيعة الشعر**، ترجمة : عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، ص١٥

[5] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١١

[6] الخال(١٩٦٠)، الافتتاحية، **شعر**، ع ١٣، ص١١٦

اتهامه للشعر العربي بالوقوع في مثل هذا الفصل، فهو مع ذلك يشدد على المضمون و يقر بأولويته على الشكل من الناحية الزمنية و من حيث الأهمية. وهذا التضارب يتبين لنا لدى رجوعنا إلى ما ذكرناه حول عملية الخلق وما تتضمنه من نشأة القصيدة ونموها وتشكلها كياناً موحداً، شكلاً ومضموناً.

والواقع أن مثل هذا التضارب في المفاهيم والأحكام النقدية شائع لدى الخال، ولسنا هنا بصدد تناول أسبابه أو تسويغه غير أن السياق يقتضي التنويه إلى أنه لا يقصد بالفعل الفصل بين الشكل و المضمون أو تقديمه على الشكل، فهو في الحقيقة لا ينكر أهمية الشكل الحديث ولا يقلل من شأنه، ويعده أحد الركائز الأساسية للمفهوم للشعر الحديث، لذلك يرى أن: " العقلية الشعرية السلفية المعاصرة، أي التي لا مفهوم شعري حديث لها لا تقدر أن تفهم أو تستسيغ أو تمارس الشكل الشعري الحديث "[١]، غير أن رصده للواقع الشعري العربي أظهر له أن المشكلة الأساسية للشاعر العربي ليست مسألة الشكل بالدرجة الأولى فهي أبعد من ذلك إذ إنها مرتبطة بالموقف والعقلية، فقد خلص إلى أن الشاعر العربي لا يمكنه أن يكون حديثاً بمجرد ممارسته للشكل الحديث، فلا بد له قبل ذلك أن يستند إلى رؤية جديدة وشاملة للحياة والفن، إذ إن " الحركة الحديثة في الشعر العربي المعاصر تقوم على موقف شعرائها من الإنسان والوجود" [٢]، وبناءً على هذه الأهمية التي يتمتع بها المضمون الحديث يغدو المعيار الحاسم الذي يفصل بين المفهوم الحديث والمفهوم التقليدي.

وتقودنا المسألة الأخيرة إلى (وهم الشكلية) كما يطلق عليه أدونيس في سياق حديثه عن "أوهام الحداثة"، وهو ما يوافق عليه الخال؛ إذ لاحظ أن كثيراً من الشعراء العرب المعاصرين قد فهموا الحداثة في الشعر على أنها مجرد شكل حديث مغفلين بذلك الجانب الأهم في الحداثة وهو المضمون أو الرؤية، ونجده يصرح "بأن عدداً لا يستهان به من المتحررين شكلاً لا محتوى يزيفون حقيقة هذه الحرية ويصطنعونها ويسيئون إليها "[٣]، إذ إن هذه الأشكال الحديثة في جوهرها مستوحاة من موقف حديث ولذلك فهو يؤكد على أن " ما كل من حطم وحدة البيت بشاعر حديث، ولا هو شاعر حديث من اكتفى بتنويع القافية والوزن في القصيدة الواحدة، فالمهم

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٥١

[2] المرجع السابق، ص٥١

[3] المرجع السابق، ، ص٥١

في هذا كله أن يكون تعبيراً عن عقلية حديثة تنظر إلى الوجود بمنظار حديث هو خلاصة التجربة الإنسانية من الحياة والفكر كما انتهت إلينا اليوم [١] ".

أخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن تشديد الخال على المضمون الحديث يأتي في سياق سعيه المتواصل إلى تخليص الشعر العربي من ارتباطه بالايدولوجيا والسياسة كما سيتضح لاحقاً في حديثنا عن وظيفة الشعر.

ج-الشعر والمعرفة

تقوم نظرة الخال الى الشعر على اعتباره كياناً مستقلاً له خصوصيته التي تميزه عن سائر أنماط الكلام، وقد سعى الى إثبات هذه الخصوصية من عدة جوانب أهمها الجانب المعرفي.

ولما كانت هذه المسألة قد أثارت جدلاً واسعاً في النقد منذ تشكله وعبر مختلف مراحله فإننا نجده يقدم لنا عرضاً وافيا لأبرز الآراء النقدية حول المسألة، ويرصد أربعة مواقف رئيسية هي: موقف افلاطون، وأرسطو، ومدرسة الفن للفن، والموقف الرومانسي[2].

وهذه المواقف تشترك بصورة إجمالية في الاعتراف بالجانب المعرفي للشعر إلا أنها تختلف في نظرتها الى طبيعة دوره المعرفي، ويمكننا أن نجمل هذه المواقف الأربعة في موقفين رئيسيين:

الموقف الاول: ويتزعمه افلاطون الذي يؤكد على الطبيعة المعرفية للشعر، ومع ذلك فإنه لا يرى في هذه المعرفة اي خصوصية ويذهب إلى أنه " اذا كان للشعر مهمة يجب ان تكون الكشف عن الحقيقة ونقلها "[٣]، إلا أنه برأيه عاجز عن أداء هذا الدور المعرفي. والمسوغ الذي يطرحه لتبرير موقفه الأخير نابع من فهمه لطبيعة الشعر من حيث هو محاكاة من الدرجة الثانية لعالم المثل، وبالتالي فإن المعرفة التي يقدمها معرفة كاذبة وناقصة[٤]. وهنا يفصل أفلاطون فصلاً تاماً بين الشعر والفلسفة إذ إن الشعر في رأيه لا يعبر عن الحقائق الكلية والماهيّات القائمة في عالم المُثل الماورائي، بل يقوم على الانفعال والوهم وليس العقل كما هو الحال في الفلسفة ولذلك

---

[1] المرجع نفسه، ص٩٥

[2] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص٢٦

[٣] المرجع السّابق، ص٢٦

[4] المرجع السّابق ، ص٢٦

فإنه لايستطيع الكشف عن جوهر الأشياء، وهو في هذه المحاكات الناقصة لا يلتقط سوى صور مشوهة للأشياء، إذ إن الشاعر لا يعرف طبيعة ما يحاكي[١].

والخطأ الذي وقع فيه أفلاطون في رأي الخال أنه لم يتفهم خصوصية الشعر حيث لـم يستطع أن يميز بين الفلسفة كتحصيل للمعرفة والشعر كعمل وصناعة وخلق للجمال، بمعنى أنه لا يفرق بين المعرفة الشعرية والمعرفة الفلسفية، إذ هي بنظره النموذج الأمثل للوصـول إلـى الحقيقة، وعليه فإن رفضه للشعر نابع من عدم تاديته لوظيفته المعرفية بالمعنى الفلسفي.

وإذا كان أفلاطون قد فصل فصلاً تامًّا بين الشعر والفلسفة لاعتبارات معرفية ترتب عليها إخراج الشعر من دائرة المعرفة والفكر، فإن الخال يمارس الفصل ذاته، حيـث يفـصل بـين المعرفة الشعرية والمعرفة الفلسفية، أو الفكرية، كما يتضح في قوله: " ما للشعر وللفلسفة ؟ هو في وادٍ وهي في وادٍ آخر، هو الإبداع والخلق وهي الشرح والتفسير، هو الأنا في الوجود وهي الوجود في الأنا "[٢]. ولا شك في أن هذه الطبيعة المعرفية في كل من الفلسفة والشعر مختلفـة، ولكن هذا لا يعني الفصل التام بينهما فالعلاقة بينهما قائمة.

ولعل أول إشارة إلى هذه العلاقة تعود إلى أرسطو حين ذهب إلى أن الشعر اقـرب إلـى الفلسفة من التاريخ[٣]. وعليه فإنه يمكن للفيلسوف أن يقترب من الحقيقة قرب الشاعر منها كما أن " الشعر وبخاصة الشعر العظيم قد يثير في القارئ شتى الأسئلة الفلسفية ويدعوه إلـى التأمـل الفلسفي في هذه المسألة أو تلك، أي قد يكون مشحوناً بالايجابيات الفلسفية "[٤]، وقد ذهب (هيدجر) في العلاقة بين الشعر والفلسفة إلى أبعد من ذلك حين ذهب إلى " أن كل الفكر التأملي شعري وكل الشعر من ناحية أخرى فكر" [٥] وهو بهذا قرّب الهوة بشكل كبير بينهما.

ومن المذاهب التي تأثرت بموقف أفلاطون مدرسة (الفن للفن)، فقد أقرت بـالمحتوى المعرفي للشعر، وفي الوقت ذاته بعجزه عن إدراك الحقائق النظرية [٦]، وعلى هذا فإن مهمته لا صلة لها بالتعبير عن الحقيقة، ولا تتعدى الجانب الجمالي وإثـارة اللـذة الفنيـة علـى وجـه الخصوص، وهو ما يوافق عليه الخال ولا ينكره، غير أنه لا يوافق على عـزل الـشعر عـن طبيعته المعرفية وتعريته من محتواه المعرفي " فإذا كانت غاية الشعر الجمال والجمال الشعري

---

[1] المرجع نفسه، ص٢٦

[٢] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٥٨

[١] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٢٦

[4] ظاهر، عادل(٢٠٠٠)،**الشّعر والوجود**، دار المدى، دمشق، ص١٠٠

[5] المرجع السابق، ص٩٧

[6] الخال، **الحداثة في الشّعر**، ص٢٧

ما يثير الإبهاج فلا يعني هذا أن الشعر لا يحمل معرفة وان لم يهدف إليها مباشرة "[١]، وإذا كان دعاة مدرسة (الفن للفن) يغفلون المحتوى المعرفي للشعر ويحصرون اهتمامهم بالمبنى دون المعنى ويركزون على موسيقى اللفظة وسحر البيان فإنهم في هذا الفهم يقدمون الدليل على معرفية الشعر" فالشعر مادته الألفاظ والألفاظ لا يمكن لها إلا أن تحمل معنى ما على الرغم من استخدامها للتعبير عن الجمال وحده"[٢].

الموقف الثاني؛ موقف أرسطو: حيث يقف من مسألة المعرفة موقفاً آخر فهو وان كان يوافق أفلاطون على أن مهمة الشعر يجب أن تكون المعرفة إلا انه بخلافه يرى أن الشّعر قادر على أداء هذه المهمة[٣]، وهو لا يكتفي بالإقرار بالمضمون المعرفيّ للشّعر وما يترتّب عليه من وظيفة معرفيّة، بل يذهب إلى ابعد من هذا حين يجعل منها النموذج الأمثل للمعرفة، وهوما يكشف في سياق مقارنته بين المعرفة في الشعر وفي كل من التاريخ والفلسفة " فالتاريخ لايصف إلا الجزيئات ولا يعطينا الحقائق الكلية أو يعلمنا كيف نتصرف أما الفلسفة فتعطينا هذه الحقائق وتعلمنا كيفية التصرف غير أن تعابيرها من التعميم بحيث نعجز عن تطبيق حقائقها ومدركاتها[٤].

أما االشعر فيمتاز عن التاريخ بأنه يخبرنا كيف تكون الحياة ، ويمتاز عن الفلسفة بأنه يعطينا المثال الخاص ذاته فالشعر إذن يجمع بين الخاص والعام أو بين الجزئي والكلي[٥].

ومن المدارس التي تبنت رأي أرسطو وطوّرته مدرسة " النقد الجديد" حيث اهتمت بالتفريق بين لغة الشعر ولغة العلم والنثر[٦] عموماً. مع أن الخال لا يحدد هنا مرجعيته النقدية فإننا نستطيع التأكيد على تأثره الواضح بها، وهو ما يتضح في مقارنته بين المعرفة الشعرية وغيرها من الأنماط المعرفية؛ فالمعرفة الفلسفية والعلمية تمتاز بأنها معرفة مجردة متعالية على التجربة الحسبة والواقع وبتعبير مكليش فان الفلسفة " تعطينا مجموعة منظمة من التجريدات التي تحمل معنى والعلم يكتشف المعنى لا في الحجر والمقاعد أو الطاولات أو في النجوم نفسها بل

---

[1] المرجع السابق، ص٢٧

[2] الخال، **الحداثة في الشّعر** ، ص٢٧

[3] المرجع السابق، ص٢٧

[4] المرجع السابق، ص٢٦

[5] المرجع السابق، ص٢٦

[6] سيلر، روبرت، (١٩٦٠) **الأدب الأمريكي**، ترجمة محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص ١٥٨.

في كل المعادلات الخيالية التي تشمل النجوم، وفي تلك القوانين التـــي تعلـــل وجـــود المقاعـــد والطاولات"[١].

بالإضافة إلى الطابع التجريدي فإنها معرفة عامة تتناول حقائق عامة ولا تعبـــر عـــن حقيقة فردية وتجربة كتابية خاصة. وهي كذلك معرفة عقلية تستند إلى المنطق ولذلك فإنها تمتاز بالتنظيم والوضوح مما يستدعي من الناحية الفنية لغة واضحة ومنظمة تـــتلاءم مـــع طبيعتهـــا ووظيفتها فهما" يجرّدان الخبرة في نظريات كلية مستندة إلى منطق العقل"[٢].

في مقابل ذلك يكشف لنا الشعر عن معرفة خاصة يعجز عنها العلم أو الفلسفة[٣]، وهـــو هنا يعيد صياغة عبارة (بروكس): " إن الأدب يقدم معرفة خاصة ليست تاريخية ولا علميـــة"[٤]. وهي في حقيقتها كما يذكر الخال معرفة حسية ملموسة، لا تتعالى ولا تتجرد عن عالم الخبـــرة المحسوس "[٥]، بل تستند إلى تجربة حسية وتنطلق من واقع محدد وتجسد موقفاً خاصاً، وهي بهذا المعنى معرفة جزئية لا تدرك بالعقل إذ إنه عاجز إزاء الجزء والخاص، ما أنها تحتاج إلى قوة قادرة على أن " تقبض على الجزئي وتنفذ منه إلى الجوهر الكامن "[٦]، وبهذا الجانب اللاعقلانـــي تتحد الماهية المعرفية حيث أنها لا تتكشف بالنظر العقلي بل تعتمد بديلاً منه الحدس والمخيلـــة الخلاقة، وبهاتين القوتين الغريزيتين يتسنى للشاعر الاطلاع على الجانب المخبوء وحقيقتها فـــي الوجود والوصول إلى جوهر الأشياء. وحتى يتحقق له هذا الغرض لابد له أولاً من الانفلات من قيود العقل والمنطق، ثم تحرير الطاقة الروحية والنفسية الدقيقة في أعماق الذات. وبهذا يمكنـــه تجاوز العالم الظاهري" والنفاذ في ما وراء الظواهر المتناقضة للكشف عـــن أســـرار الوجـــود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى "[٧].

وهذه المعرفة الحدسية الخيالية ليست سوى رؤيا من نوع خاص، ويتجلى في نص الخال السابق طبيعة هذه الرؤيا بطابعها المثالي الميتافيزيقي في نظرتها الى العالم من خـــلال ثنائيـــة الظاهر والباطن: فثمة عالم ظاهري سمته الفوضى والتناقض وغياب المعنى ولذلك يعي الشاعر الانفصال الروحي عنه باتجاه عالم آخر: متماسك ومنظم، وتغدو الرؤيا هنا رحلة وجودية نحو

---

[1] ماكلش، أرشيبلد، **الشعر والتجربة** ، ص١٧

[2] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٢٥

[3] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص٢٥

[4] ليتش فنسنت، (٢٠٠٠)، **النقد الأدبي الأمريكي**، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص ٧٧

[5] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص٢٥

[6] المرجع السابق، ص٢٨

[7] المرجع نفسه، ص٢٨.

اللامحدود والمطلق يتهيأ له بواسطتها "الغوص في أعماق الوجود والخروج منها برؤيا شـــاملة تتعدى العامل الظاهري الحقيقي "[١].

وهو في تصوره الثنائي للعالم يستند بشكل أساسي إلى موقف رومانسي صاغته في الأصل الفلسفة المثالية الألمانية و(كانط) بالتحديد، و يعود في جذوره إلى أفلاطون[٢]، وقـد ظـل هـذا التصور حاضراً في الفكر النقدي والفلسفي كما يتجلى في الرمزية وخاصة لدى رامبو الـذي أضفى على مفهوم الرؤيا أبعاداً جديدة يغدو الشعر من خلالها مغامرة في المجهول ونمطاً جديداً من المعرفة[٣] وقد بلغت هذه النزعة المثالية ذروتها في جانبها الحدسي عند (برغسون) حيث عدّ الفن بمثابة عين ميتافيزيقيّة فاحصة ووسيلة إدراك مباشر تتيح للفنان النفاذ إلى بـاطن الحيـاة، وسبر أغوار الواقع وإزاحة النّقاب عن الحقيقة [٤].

وبهذا الجانب الميتافيزيقي تكتسب الرؤيا سمة " التجاوز ". ولا يتوقف الخال في فهمـه لهذا التجاوز عند إطاره الفلسفي ودلالته الغيبية التي تشير إليها الرؤيا في جانبها الاصـطلاحي، بل يشحنه بدلالات أكثر اتساعاً وعمقاً مما يجعله في النهاية تجاوزاً شاملاً للحياة بكل جوانبهـا لتغدو "رؤيا في الحب والموت والخلود والإنسان وعن الوجود بكامله "[٥]. ولعل هـذا الحـضور الطاغي للرؤيا لدى الخال بأبعادها الشاملة يجعلنا نذهب بلا تردد إلى أنهـا جـوهر مـشروعه الحداثي، ولعل في دعوته المستمرة إلى ضرورة تجاوز القيم التقليدية في الفكر والإبداع وإحلال قيم جديدة نابعة من الحياة ما يقوم دليلاً على هذا الرأي .

وما تمتاز به الرؤيا الشعرية من تجاوز نابع في جوهره من طابعها الفردي الحدسيّ الـذي تبناه التصويريون استناداً الى كروتشه الذي ينظر الى الحدس على أنه إدراك للصور الجزئيـة الفردية [٦]. وعليه فإن الشعر يغدو تجربة روحية وجمالية خاصة تنطلق من مناخ انفعالي وتأملي خاص، وتُجسد موقفاً كيانياً من العالم، وبهذا الحضور الفردي يتحدد المفهـوم الجديـد للـشعر

---

[1] المرجع نفسه ، ص٩١

[2] المرجع نفسه، ص٢٨

[3] سوزان برنار، (١٩٩٨)، **قصيدة النثرمن بودلير إلى أيامنا، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات**، ص٢٠٧

[٣] إبراهيم، زكريا، (١٩٦٦)، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر، القاهرة ، ص١٦

[5] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٣٣

[٦] كروتشه، بنديتو(١٩٤٧) **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٧

"ويجعل منه " فناً جمالياً يتوسله الشاعر للتعبير عن حدسه ورؤياه للمطلق والكلي في الوجود من خلال الجز والشخصي في التجربة الإنسانية "[١].

ووَفق هذا المفهوم المثالي، تتأسس علاقة جديدة بين الشعر والميتافيزيقيا، ويغدو الشعر نوعاً من (الميتافيزيقيا الجمالية) بتعبير الخال، وبذلك يتم دخول الرؤيا إلى الحقل الجمالي وتزويدها بأبعاد جديدة تُكسبها ثراءً وغنى، وتغدو بذلك رؤيا جمالية للعالم. وبذلك ينهض الشعر" كتجربة شخصية ورؤيا شخصية للواقع"[٢] ' ويظهر بوصفه "التعبير الشخصي عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة "[٣]. وهذا التشديد على الذات يجعل من التجربة الشخصية مصدراً للرؤيا بديلاً للواقع، وعليه يغدو الشعر تجربة إنسانية خاصة مستقلة عن العالم الخارجي يسعى الشاعر من خلالها إلى الانخراط التام في ذاته لاستكشاف مكوناتها بما يتلاءم مع قدراته الخيالية والحدسية الخاصة.

وختاما فإن حضور الرؤيا المكثف لدى الخال، والشعر العربي عموماً، يأتي بمثابة تعبير عن حالة الانكفاء التي تعيشها الذات المعاصرة نتيجة تفككها الروحي والنفسي في عالم يعاني غياب المعنى ويشهد حالةً من الخِواء المطلق، وتغدو الرؤيا في الوقت عينه الملجأ الذي يستند إليه الشاعر للاحتماء من قسوة الواقع وهذا ما سوف يتضح في القسم التطبيقي من هدا البحث.

ثانيا: وظيفة الشعر

تشكل وظيفة الشعر إحدى أهم قضايا النقد وأكثرها إشكالية وإثارة للجدل. وعلى الرغم من إجماع النقاد بكافة توجهاتهم على ضرورة الشعر وأهمية الدور الذي يضطلع به إلا أننا مع ذلك نشهد جدلاً واسعاً حول طبيعة هذا الدور وكيفية تأديته. ولعل أصل هذا الاختلاف يعود إلى فهم طبيعة الشعر نفسه، إذ من المفترض أن يكون ثمة تلازم بين الطبيعة والوظيفة، إذ إن استعمال الشعر ناتج في الأساس عن ماهيته[٤].

---

[١] الخال، **الحداثة في الشعر** ، ص٣٣

[2] الخال، **نحو أدب عربي حديث**، ص١٢

[3] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٢٨

[4] ويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، ص٣٢

في ضوء الفكرة السابقة نلحظ لدى الخال تناغماً واضحاً بين فهمه لطبيعة الشعر ووظيفته، وقد سبق لنا الوقوف على رؤيته لطبيعة الشعر باعتباره " فناً جماليًا يتوسله (الشاعر) للتعبير عن حدسه ورؤياه للمطلق والكلي في الوجود "[١]، وهذه الطبيعة تستدعي بالضرورة وظيفة جمالية مماثلة، لذالك يذهب إلى أن " غاية الشعر الجمال "[٢].

والجمال كما يعرفه " ما يبعث المتعة ويثير الإعجاب، أو بكلمة أخرى الجمال ما يبهج "[٣]، وهذه البهجة متعلقة بالجانب الوجداني والروحي، لذلك " كلما سما الإبهاج من إبهاج الحس إلى إبهاج النفس والروح سما الشعر في تعبيره عن الجمال "[٤]، فاللذة الناتجة هنا ليست لذة مادية " تتبع الحواس وتنحدر بالنفس والروح إلى نوازع الشهوة "[٥]، ومثل هذه الرؤية المادية لا تتلاءم مع الوظيفة الجمالية للشعر، ولذلك فإن " الشعر الذي يبعث مثل هذه اللذة ويقف عندها ليس فناً صحيحاً لأنه يستهدف هدفا غير الجمال "[٦].

والوظيفة الجمالية كما يحددها علم الجمال تتمثل في " قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها، وليس نحو أي شيء آخر، أو أي شيء تقوم الرسالة أو العمل الفني بالإحالة إليه فالرسالة تكون شعرية (أي جمالية) بالقدر الذي يتمكن تكونه الخاص من خلاله أو عنده إلى اجتذاب الانتباه الخاص إلى أصواتها وكلماتها أو تنظيمها الخاص وليس إلى شيء آخر يقع خارجها "[٧]، فهي إذن تنطوي على استقلال الشعر والفن عموماً، ووَفقاً لذلك يصبح العمل غاية في ذاته بعيداً عن الغايات الخارجية، بذلك " تقتصر علاقتها على الأثر الذي يصنع باعتباره كل شيء في الشعر فالشريعة الوحيدة التي يخضع لها الشاعر هي جودة الأثر الفني"[٨]، ومن شأن هذا التصور لدور الشعر أن "يحرر الشاعر من الاهتمامات الحياتية كلها ويعزله في عالم مستقل فينكمش على نفسه "[٩].

---

[1] الخال،**الحداثة في الشعر** ، ص٣٣

[2] الخال ،**في ماهية في الشعر** ، ص٤

[3] المرجع السابق، ص٤

[4] المرجع نفسه، ص٤

[5] الخال ،**في ماهية في الشعر** ، ص٤

[6] المرجع نفسه، ص٤

[7] عبد الحميد، شاكر(٢٠٠١)، **التفضيل الجمالي،دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ص٢٣

[8] الخال، **في ماهية الشعر**،ص ٣

[9] المرجع نفسه ، ص٣

إن الصلة بين آراء الخال والفلسفة كانط واضحة، ومعلوم أن كانط في نزعته المثالية يرى في الفن تجربة جمالية خالصة منفصلة مستقلة، وبالتالي فانه يجرده من كل غاية ومنفعة[١]. ونلحظ لدى الخال حضوراً واضحاً لهذه الفكرة، نتلمسها في قولة: " ليس للفن رسالة إلا ذاته من حيث هو فن أي أن القصيدة كعمل فني لا تتطلع إلى أبعد من ذاتها، إنها خليقة فنية مكتفية بذاتها "[٢]، أو قوله: " الشعر مجاني من كتبه من أجل غاية في النفس أجرم في حق الشعر وفي حق نفسه "[٣]، وهو كذلك " فن جميل لا غاية له إلا تعزيز الجمال في الأرض"[٤].

ولا شك أن مثل هذه النصوص قد تبعث لدى القارئ إحساسا بأن الخال ينزع نحو جمالية خالصة مما قد يضعه ضمن دعاة (الفن للفن) أو (الشعر الخالص) كما ذهب بعض الدارسين"[٥]، ويبدو لنا الخال متنبهاً إلى ما قد تثيره هذه المسألة من اللبس، ولذلك فهو يتصدى لتفنيد نظرية (الفن للفن) على النحو التالي: "تزعم نظرية الفن للفن أن ليس للعمل الفني غاية أو رسالة إلا إثارة عاطفة أو بعث بهجة في النفس فهو لا يعني شيئاً في مضمونه بل يكفي إخراجه الشكلي مثيراً لهذه العاطفة "[٦].

ومثل هذا الفهم في نظره يضع الشعر في إطاره الضيق، و يمنعه من الانخراط في قضايا الإنسان ومشكلاته، لذلك يوجه إليه نقداً لاذعاً، فيقول: " لم تقتنع يوماً بالدعوات التثبيطية والمزاعم المنبعثة من أجواء الكسل والانحطاط والرجعية القائلة بجمالية معزولة وعازلة للشعر" [٧]، فدعاة هذه النظرية في حصرهم مهمة الشعر في إثارة اللذة الجمالية "على هامش حاجة الإنسان الجدية وسعيه نحو حياة أفضل "[٨] لا يعبرون من منظوره عن حقيقة الأدب؛ فهذا الجانب الجمالي لا يجسد خصوصية الشعر و فرادته فما"يثيره الشعرمن لذة يثيره سواه ، فحق لنا والحال هذه أن نختار بين الشعر وسواه وفقاً لرغائبنا "[٩] .

---

[1] هلال، محمد غنيمي،(١٩٩٧)، **النقد الأدبي الحديث** ، دار نهضة مصر،ص٢٥٣ .

[2] الخال، يوسف، (١٩٦٣). لقاء ، **شعر**، شتاء ، ١٤١ .

[3] الخال ، **دفاتر الأيام** ، ص٣٠٠

[4] الخال ، **الحداثة في الشعر** ، ص٨٥

[5] علاق، فاتح ، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر** ،ص٢٩٩

[6] الخال، لقاء ، ص١٤٢

[7] هيئة التحرير، (١٩٦٢،) إلى القارئ، **شعر** ، ربيع ، ص ١٣ .

[8] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص ٢٩ .

[9] الخال، المرجع السابق، ص٢٩

إن مقولة " نقاء الفن " لا يمكن تصورها في الشعر والفن عموماً إذ إنه لا يمكن أن يكون في حال من الأحوال شكلاً مجرداً أو متعة جمالية خاصة ففي هذا تضييق لنطـــاق الفــن. وإذا أنعمنا النظر في جملة آراء الخال في وظيفة الشعر فسيظهر لنا أنه لا يصدر عن موقف جمالي خالص، فهو يسند إليه وظائف أخرى نستشف ملامحها في قوله: " الشعر جهد إنـــساني خـــلاق أخذناه بعنف أو بجهل أو بلهو، وهو فن لا غاية له إلا تعزيز الجمال في الأرض كما الموسيقى والنحت والعمارة والرسم، ولا هم له إلا أن يبهج النفس الإنسانية ويزيد من غناها وهدفه الأسمى أن يعيد خلق الأشياء"[1].

ففي هذا النص يتضح لنا أنه يميل إلى إسناد وظيفة معرفية للشعر نابعة أساساً من طبيعته الحدسية، وهذه الوظيفة تتمثل في "إعادة خلق العالم عن طريق تجربـــة الفنـــان الشخـــصية "[2] وتتحقق في "الغوص في أعماق الوجود والخروج برؤيا شاملة تتعدى الظـــاهر إلـــى الحقيقـــة والكنه"[3].

إن عملية خلق العالم ماهي في واقع الأمر سوى تعبير عن " الرؤيا " بما تنطوي عليـــه من رفض جذري للواقع الموضوعي بكل إفرازاته وتصوراته، والبحث في المقابل عـــن عـــالم بديل تتحقق للشاعر من خلاله تجربته الفردية وصياغة واقع جديد بواسطة رؤيته الخاصة التي تفترض، على الصعيد الفني، أن القصيدة " لا تشرح العالم أو تفسره أو تكتشفه وإنما تعيد خلقه من جديد "[4].

وهكذا يتم استبعاد العالم الموضوعي من اعتبارات الشاعر، ويغدو الشعر بالتـــالي عمليـــة استكشاف مستمرة للذات تطمح إلى "توسيع معرفتنا بأنفسنا وبالعالم "[5].

وبهذا التصور يعيد الخال اكتشاف الشعر من جديد ويرد إليه طاقته في الخلق و التغيير على المستوى الداخلي. ولعل نقطة القوة في هذا التصور نابعة من استناده إلى وعـــي الوجـــود الإنساني، وتأكيده على الفاعلية الإبداعية بوصفها قوة اكتشاف و" نبوءة " قادرة بشكل مـــستمر على تحقيق تجاوز، وإضاءة مساحات جديدة.

---

[1] المرجع السابق، ص٨٥

[2] الخال، لقاء، ص١٤١

[3] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٩١

[4] الخال، **لقـــــاء** ، ص١٤١

[5] المرجع السابق، ص١٤١

ومن شأن هذا التصور الميتافيزيقي لطبيعة الشعر ودوره أن يولد نوعاً من التعـــارض الجذري بين التجربة الشعرية والواقع العملي ممّا يؤدي في النّهاية إلى تجاوز الدّور الـــوظيفي الشائع للشعر وعزله من ثم عن محتواه الاجتماعي، وهكذا يصبح مجرد " الكلام عـــن رســـالة الشّاعر في المجتمع هراء، بل هراء كل كلام عن غاية للشّعر غير عمليّة الخلق ذاتهـــا وهـــذا يكفي، ونتائجه على المجتمع أو الإنسان لا شأن للشّاعر بها "[١]، ويذهب في هذا الموقف المتشدّد إلى تجريد الشعر من أي دور اجتماعي وبالتّالي فإنّ "مجرّد أن يكون الشّاعر صـــاحب رســـالة ينفي عنه كونه شاعراً "[2].

ويقرر الخال أن وظيفة الشّعر تغيرت تغيراً جذرياً مع بزوغ فجر الشعر الجديد، فلم يعد " التعليم أو الوعظ أو الإرشاد جزءًا منها، كما لم يعد الشاعر كما كـــان فـــي الـــشعر القـــديم " الصحيفة ومنبر الإعلان" [٣]. فقد تنازل الشعر عن لعب هذا الدور الاجتماعي، ولم يعـــد وســـيلة للمعرفة بمعناها العادي.

ويمكننا أن نفسر هذا الإلحاح على تجاوز الدور الاجتماعي بمعناه المتداول في ضوء رؤيته المثالية للواقع الطافح بالمادية، لذلك فهو يرى بأن "المفهوم الحديث رفع الشعر إلى مستوى الفن الخالص الذي يحدد الرؤيا اللاهوتية ويؤيدها في مواجهة الصناعة الآلية ومجتمعها القائم علـــى الرؤيا المادية للوجود "[٤].

ويتجلى موقف الخال من هذه المسألة في أوضح صورها في موقفه من فكرة (الالتزام) كما تطرحه الأدبيات الماركسية والقومية، وتقوم في جوهرها على ضرورة قيام الأدب " بواجب الإسهام في معركة اليقظة والنهوض"[٥]من خلال التعبير عن القـــضايا الـــسياسية والاجتماعيـــة والقوميّة .

والالتزام بهذا المفهوم ليس جديداً في الأدب، فقد واكب بدايات النّقد الأدبي منذ أفلاطون، وقد برز الاهتمام به في الأدب العربي الحديث بتأثير المرحلة السياسية والاجتماعية والروحية، التي شهدها العالم العربي وليست نتيجة دوافع تفرضها طبيعة الشعر نفسها[٦].

---

[1] الخال،**الحداثة في الشعر**، ص٩٣-٩٤

[22] المرجع السابق، ص٩٣.

[3] الخال،**الحداثة في الشعر** ، ص٩٦

[4] المرجع السابق، ص٩٦-٩٧

[5] الخال، لقاء، ص١٤١

[6]الخال،(١٩٦٣) ، لقاء ، **شعر**، شتاء ، ص١٤١

ويرى الخال أنّ الالتزام بمفهومه السائد يتعارض بشكل جذري مع المفهوم الحديث للشعر، فهو " ليس سوى تأثير مضر بالفن ومشوه للحقيقة، فوظيفة الشعر ليست بالكفاح السياسي، فهذه " وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء السياسيين من كل أمة " كما تقول نازك الملائكة[1]، وبهذا المعنى " فالدّاعون إلى تسخير الأدب في عمليّة البناء يسيئون إلى الأدب والفن، ويسلبون عمليّة البناء ذاتها من روحها الدّافع و الموجه و الواقي "[2] .

وإذا كان الخال يرفض فكرة الالتزام بمفهومها الأيدلوجي فإنّه لا يستبعد الدّور الاجتماعي للشعر ولا يتنكر" لواجب الإسهام في معركة اليقظة والنّهوض"، غير أنّه يفهم هذا الدّور بشكل مختلف، ويقدّم تصوّراً خاصاً له يقوم في جوهره، على اعتباره خياراً شخصياً يتخذه الشّاعر انطلاقاً من شعوره بالمسؤوليّة الإنسانية و الوجوديّة ولهذا فإنّ " الفنّان الأصيل بمجرّد أصالته ملتزم، فهو يعكس الحياة بجميع أبعادها ومشاكلاتها وقضاياها، وهو لا يطيق الالتزام المفروض عليه من الخارج[3]، أو التعبير عن قضايا خارجية، فرسالته الحقيقية تكمن في الإخلاص لطبيعة الشعر الجمالية والمعرفية ودوره النابع من هذه الوظيفة، وانطلاقا من ذلك فإنّ مهمة الشاعر تنحصر " أن يرهف مشاعر مواطنيه ، ويصقل أحاسيسهم الجمالية، ويدفعهم نحو مستقبل أرفع وأعمق"[4].

وبذلك يغدو الشعر وسيلة لتحرير شامل للإنسان وهو بهذا " لا يقل أهمية على صعيده الدّاخلي عن عمليات تحرّر الإنسان الكبرى على صعيدها الاجتماعي و الخارجي [5] .

وليس هذا الفهم للالتزام , سوى صدى مباشر لتأثره بآراء (النقاد الجدد) وخاصة في موقفهم المتشدد من الماركسية، ووقوفهم ضد اعتبار العمل الفني وسيلة من وسائل الدعاية لفكرة أو تأدية رسالة اجتماعية أو أخلاقية أو دينية[6]، وينطوي هذا التصور على تخليص الشعر و الأدب عموماً من مضمونه السّياسي والأيديولوجي، وتحريره من التّبعية لأي مذهب فكري، والتركيز بدلاً من هذا على العمل الفنّي، كما أنّه ينفي اعتبار تأدية الدّور الاجتماعي أمراً يلتزمه الشّاعر بحكم خضوعه لتأثير سياسي وأيديولوجي، فهذا الدّور يعد قراراً شخصيّاً يمليه عليه واجبه الإنساني والإبداعي، وبهذا تصبح مسؤولية الشّاعر والتزامه مرهونة بقدر إخلاصه

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٤٧

[2] الخال، (١٩٦٣)، الافتاحية، **أدب** ، مج ٢،ع٢، صيف ، ص٤

[3] الخال، (١٩٧٠)، الفكر والحرية، **شعر** ، صيف ، ص٥

[4] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٤٨

[5] هيئة التحرير، **الافتتاحية**، أدب، ص٤.

[6] عناني، محمد (١٩٩١)، **النقد التحليلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٠٨.

لتجربته الفنيّة تحقيق شروطها الإبداعيّة بما يتوافر له من أدوات فنيّة جديدة. وبهذا التّصوّر يتم تخليص الشعر، والأدب والفن عموماً من التبعيّة الفكريّة والمذهبيّة، وتحقيق رد الاعتبار له بعد ما تحوّل إلى أداة للدّعاية والتّحريض الأيديولوجي، وكذلك يتم تحرير الفن مما قد يشل طاقته ،وبهذا تتجسّد الحريّة الفردية بوصفها أداة فاعلة في تغيير الإنسان ورؤيته للعالم .

ولتسويغ موقفه من الوظيفة الاجتماعيّة للشعر يقدّم لنا أمثلة من تاريخ الشّعر في الغرب تؤكد عدم انشغال الشاعر الغربي بالأحداث السّياسية في عصره قولاً أو فعلاً، مع أنّه كان قادراً على فعل ذلك، ولكنّه كان منفصلاً عنها، ولذلك لم يكن أدبه انعكاساً لأحداث عصره؛ فمسرحيّات شكسبير مثلاً لا تعكس أحداث انجلترا في زمنه، وكذلك "فصل في الجحيم" لرامبو، ومدام بوفاري لفلوبير، و"أزهار الشر" لبودلير، على الرغم من أنّ هذه الأعمال الأدبية وغيرها ظهرت في وقت كانت فيه أوروبا تتمزق على الصّعيدين الاجتماعي والسياسي[1].

ولا شك أنّ الخال يبالغ حين يذهب إلى عزل الفنّان الأوروبي عن واقعه الاجتماعي، إذ إنّ الفن لا يمكن بحال إلا أن يقع تحت تأثير السّياق الاجتماعي والتاريخي الذي أفرزه بشكل أو بآخر، فشعر (بودلير) مثلاً يعكس حالة فرنسا في عصره، وخصوصاً في محاولتها في كشف أقنعة الزيف عن البرجوازية. وينسحب هذا الموقف على جل شعراء الحداثة الغربية في كشفهم عن أزمة الحداثة وتدهورها.

إنّ ما يذهب إليه الخال في موقفه المتشدد من الدور الاجتماعي للشعر نابع بالدّرجة الأولى من رصده للواقع العربي الذي شهد بحكم المرحلة التاريخية والتحولات السياسية والاجتماعية ظهور تيارات سياسية وفكرية متصارعة، كان لها تأثير كبير على الحركة الثقافية الأدبية وأدّت بالتالي إلى طغيان التفكير السياسي والعقائدي السطحي عند طائفة كبيرة من الشعراء، وقد كان موقف الخال واضحاً من هذه التيارات الأيديولوجية، وأثرها السلبي على الشعر، وظهر في كثير من الأحيان على صورة هجاء حاد للأيديولوجية.

وقد كان من الطبيعي أن يتعرض بسبب هذا الموقف المتشدد إلى نقد عنيف من الأوساط النقدية و الفكرية كان في أكثره أيديولوجيا كما نجد في حملة مجلة " الآداب"، وقد وصل إلى حد اتهام الخال وتجمع " شعر" عموما بالعمالة والشعوبية والخيانة.

ما يهمنا هنا مناقشة هذه المسألة بعيداً عن الاعتبارات الأخرى، ويمكن تلخيص الإشكالية النقدية في أن الخال يحاول "أن يختزل وظيفة الشعر العربي الحديث إلى وظيفة ميتافيزيقية

---

[1] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٢٣

مطلقة وينزع عنه دوره الاجتماعي والإنساني ليحيله إلى متعة ارستقراطية وكلون من ألوان الشعر الصافي غير المدنّس بهموم ما هو أرضيّ وواقعيّ وإنساني " [١].

لقد كان الخال يسعى في موقفه هذا الى محاولة تخليص الشعر مما تعرض له من تشويه لهُويته الفنية بسبب توظيفه توظيفاً أيديولوجياً، وإذا كنا نوافقه على وقوع الشّعر العربي تحت تأثير التوجهات السّياسية والعقائدية وما ألحقته هذه التبعية من تأثير سلبي في مستواه الفني في كثير من الأحيان، فإننا لا نوافقه على ما توصل إليه من فصل الشّعر عن الواقع، وإلغاء دوره الاجتماعيّ.

بالطبع، فقد أساء بعض الشعراء العرب في توظيفهم الشعر في القضايا الاجتماعية وهذا أمر طبيعي، فكل شيء يمكن أن يساء استعماله، أو يستعمل بشكل غير ملائم، وقد يستعمل في وظيفة غير واردة في طبيعته كما يرى ويليك، على أنّ هذا التوظيف السلبي للشعر لا يشكّل مسوغاً للخال في دعوته إلى عزله عن التأثيرات الاجتماعية و الفكرية.

ومن جهة أخرى، لا يمكن عزل الكاتب عن توجهاته الأيديولوجية فكل عمل إبداعي كما لابد أن ينطوي على رسالة، وسواء أقصد الشاعر إيصال هذه الرسالة أم لم يقصد، فإنّها لابد أن تصدر عن وعيه الخاص، ولابد أن تكون محمّلة برؤاه وأفكاره ومفاهيمه السّياسيّة والأيدولوجيّة

لذلك فليس بمستهجن أن يصدر الشاعر عن موقف أيدلوجي أو فكري، ولكن الأهم من هذا ألا يكون هذا التأثير سلبيا ومخلا بالشرط الجمالي أو الفني، وبمعنى آخر أن يظل الشعر أمينا لطبيعته.

أخيراً، فإنّ الخال في فصله الحادّ بين الشّعر والواقع يضعنا أمام ثنائية لا مجال فيها لخيار ثالث وهو بهذا يضيّق الخناق على الشّعر، فالوظيفة الجمالية المعرفية للشعر لا تمنع من وجود وظيفة اجتماعيّة انطلاقاً من طبيعة الشعر نفسه، فهو في نهاية المطاف ليس سوى" مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل التقليدية كالرّمزية والعروض الاجتماعية من صميم طبيعتها، إنّها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع "[٢].

---

[1] ثامر، فاضل، **جدل الحداثة في الشعر**، ص٩٠

[2] ويلك، رينيه، ووارين، أوستن (١٩٨٧)، **نظرية الأدب**، (ترجمة محيي الدين صبحي)، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ص٩٧ .

الفصل الثاني

قضايا الحداثة

أولا: الموقف من الشعر اللبناني والعربي الحديث

أ: شعر عصر النهضة

هدف الخال في مشروعه إلى تأسيس مفهوم شعري جديد، وقد استدعى منه هذا الدور إعادة النظر في المفهوم الشعري السائد، حيث سعى إلى تقييم الشعر اللبناني، كما فعل في محاضرته (مستقبل الشعر في لبنان)، إذ قام من خلالها برصد شامل لحركة الشعر اللبناني خلال قرن ونصف بدءاً بعصر النهضة، وصولاً إلى مطلع الخمسينات من القرن العشرين متوقفا عند أبرز محطاتها الرئيسية.

تعود نشأة الشعر اللبناني إلى بدايات القرن التاسع عشر مع انبثاق عصر النهضة، وتحديدًا في مرحلة حكم الأمير الشهابي، حيث تجمع في بلاطه نخبة من الشعراء من أبرزهم بطرس كرامة، ونقولا الصايغ، وناصيف اليازجي. وهؤلاء الشعراء وغيرهم يشكلون الرعيل الأول من الشعر اللبناني، غير أنهم من منظور الخال يمثلون "عصر الانحطاط أصدق تمثيل"[١]؛ لأن شعرهم ليس سوى "كلام موزون مقفى، تسوده الرّكاكة والمحاكاة، وتنوء به البراعة اللفظية والتوشية البيانية "[٢].

وقد شهدت هذه المرحلة عودة واضحة إلى التراث العربي القديم على غرار ما حدث للنهضة الأوروبية في القرن السّادس عشر من عودة إلى التّراث اللاتيني، وقد كان لناصيف اليازجي على وجه التحديد إسهامٌ في النهضة الشعرية في طورها الأول باتصاله الوثيق بالتراث ونماذجه الشّعريّة الأصيلة، وقد ظهرت لديه "تباشير وعي لحال الشّعر في عصره "[٣]، غير أنّ هذا الوعي ظلّ في إطاره الفردي الضّيّق " ولم يهدف إلى فتح جديد بل إلى إجادة النّسيج على المنوال القديم"[٤].

ولهذا فقد استمرّ تلاميذ اليازجي، وهم يشكلون الجيل الثاني "يتبارون في نبش آثار القدماء من جاهليين وأمويين وعباسيين، ومحاكاتهم في أساليب النّظم وأغراضه"[٥] وظلت رؤيتهم للشّعر تقليدية، ففي الإطار الشّكلي عنوا بالمحسنات البديعية وجودة الصياغة، كما أنّ

---

[1] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٣٧

[2] المرجع السابق، ص٣٣٧

[3] المرجع نفسه، ص٣٣٨

[4] المرجع نفسه، ص٣٣٨

[5] المرجع نفسه ، ص٣٣٨

تناولهم للمضامين ظلّ محكومًا بالرؤية القديمة، ولذلك جاءت " مدائحهم مقفـرة إلا المبالغـات المراثي، وحكاياتهم موحشة إلا من تكلف الحزن، وغزلهم فارغ ألا من الثرثرة على الـشّوق والحنين والكلام على عيون البقر، والتحرّق البارد على تفاح ورمان وعناب وغصن ميّاس"[١].

لقد ظلّ شاعر النهضة، حتى مع الاقتراب من القرن العشرين وصولا حتـى الحـرب العالمية الأولى مسكوناً بهاجس محاكاة القدامى، وظلت الروح التقليدية ماثلة لديه على الرَغم من أن " لبنان قد فتح مصراعيه على الحضارة " عن طريق المدارس والإرساليات الغربية المتعدّدة الأجناس، وما حملته معها من آداب جديدة ومفاهيم جديدة في الشّعر تختلف اختلافًا جذريًّا عـن كونه مجرد كلام موزون مقفى، "بل هو فيما هو أبعد من ذلك عمل إنساني خلاق يعبـر عـن خبرة كيانية شخصيّة فريدة صادقة تعكس قضايا الإنسان الأزلي فتعدّى حدود الزمان والمكان"[٢].

ولا نكاد نعثر في عصر النهضة، من وجهة نظر الخال، على ملامح واضـحة تـشير بشكل صريح إلى تطور في نظرية الشعر، ربما باستثناء بعض الإشارات التي تنم عن ملامـح في الوعي لدى طائفة قليلة من الشعراء –وبتأثير من التيارات الحديثة– ولعلّ أبرزهم في هـذا التوجه إبراهيم اليازجي، حيث نتلمس لديه بعض التشكك في المفهوم القديم للـشعر فيتـساءل "هل هو الكلام الموزون المقفى؟ أليس هذا التعريف الذي يستفاد منه تمييز الشعر من النثر دون شرح ماهيّة الشّعر وبيان حقيقته" ثمّ يضيف " إن المستفاد من أقوال أدباء الأعـاجم فـي هـذا المعنى أن المرجع في تمييز الشّعر من النثر هو ما يحدثه من التأثير في النفوس والتسلط على الوجدان"[٣].

يشير النّص السّابق إلى التطور الذي لحق بمفهوم الشّعر،مع الاقتراب من القرن العشرين، بفضل تنامي الوعي لدى شعراء النّهضة مع تزايد الحركة الثّقافية والاجتماعية وما شهده لبنان، والعالم العربي عمومًا، من ظروف سياسّة واجتماعية وفكرية كان لها تأثير مباشر على الحيـاة الفكرية والأدبية[٤]، ومع هذا فقد" ظلّ خارجيًّا سطحيّا" وبطيء التقدم، كما أنه ظلّ في مجمله عند حدود الملاحظة والنّظرية ولم يترتب عليه تطور ملحوظ في الممارسـة الإبداعيـة إلا علـى مستوى ضيّق، فلم يستطع شعراء هذه المرحلة الفكاك من التصور القديم، لـذلك بقـي فهمهـم

---

[1] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان** ، ص٣٣٨

[2] المرجع نفسه، ص٣٣٨

[3] المرجع نفسه، ص٣٣٨

[4] قطامي، سمير (١٩٧٣) **الشعر في لبنان من القرن التاسع عشر وحتى الحرب العالمية الأولى**، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة ، ص٤٢

للشّعر محصورًا في إطار الصّناعة والزّخرفة اللفظية والبيانية، وظلّت رواسب التّقليد والجمود التي ورثوها من عصور الانحطاط حاضرةً بقوّة في قصائدهم. فعلى الرغم من بعض المحاولات في " المسرح والقصّة ووحدة الموضوع في القصيدة الواحدة، ومعالجة الأبحاث بطريقة موضوعية إلا أن المحاكاة فرضت ذاتها ولهذا " تابع الشّعر سيره المعهود حتى نهاية القرن التاسع عشر" [١].

تتم محاكمة عصر النّهضة هنا وَفقًا للمعطيات الشعرية الحديثة، ويحاول الخال أن يسقط مفهومه العام للحداثة على شعر القرن التاسع عشر انطلاقًا من عامل الزمن، باعتباره القانون الذي يحكم صيرورة الشّعر وحركيّته، واستنادًا إليه فإنّه يرى أن شعر هذه المرحلة، شكلاً ومضمونًا؛ لا يواكب تطور الحياة ومعطياتها الجديدة، لذلك فإنّه يمثل "رجعة لا نهضة " [٢]؛ إذ " ليست الرّجعة في الأدب إلا الإغراق في تقليد القدماء دون الالتفات إلى الحاضر والتطلع منه إلى المستقبل" [٣].

وفي هذا الصدد يذهب إلى أن آثار القدماء " إذا كانت جيّدة فللعصور التي وضعت فيها، وهي أساليب وأغراض، إذا وجدت ما يبررها في حينها فلم يكن لها من مبرّر في ذلك العصر" [٤]، لذلك فإنّ تقليد شاعر" النّهضة " لها مرفوض تمامًا، لأنّها لا تخرج عن كونها في النتيجة سوى عملية (استنساخ) تؤدي إلى الذوبان في القديم.

وفي الجملة فإنّ شعر النهضة لم يشكّل في نظره إضافة جوهرية للشّعر على صعيدي المفهوم والإبداع بسبب وقوفه من جانب عند محاكاة الشعر العربي القديم، وعدم انفتاحه من جانب آخر على الغرب، فهو يعكس في الحالتين تجربة منفصلة عن لحظتها الإبداعية الراهنة، ويجعلها حبيسة تجربة مفتعلة.

والواقع أنّ الخال في قراءته لشعر النّهضة – والشعر العربي عمومًا – لم يكن يهدف إلى رصد تاريخي حقيقي، وتقييم نقدي غايته التحليل والتوجيه بقدر ما كان يهدف إلى تأكيد مشروعية حركة الشعر الحديث المتمثلة بمجلة شعر، فهو بمعنى آخر " لم يكن يروي حكاية

---

[1] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٣٨

[2] الخال، (١٩٥٦)**اتجاهات الأدب اللبناني** ، الأديب ،نوفنبر ، ص٣

[3] المرجع السابق، ص٣

[4] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان** ،ص٣٣٨

الشّعر العربي الحديث، بل كان يدعو إلى مفهوم جديد، وكجميع الدعاة، كان يبدأ غريزيًّا بتحطيم المفاهيم والمقاييس القائمة "[1].

نحن إزاء محاكمة لشعر النّهضة، يتم فيها اتهامه بشكل قاطع بالانحطاط والتخلف عن العصر، و السّبب في هذا يعود إلى انشغال شعراء هذه المرحلة بتقليد الشّعراء العرب القدامى ومحاكاتهم في الشكل والمضمون, وبذلك فإن تجربتهم لم تتجاوز المفهوم الشّعري القديم، وظلّت بالتالي أسيرة رؤيته.

ولاشكّ أنّ خطاب الخال يعاني منذ البداية من التعميم؛ فهو يضع كل النتاج الشّعري لعصر النّهضة خارج حدود التطور والتجديد، لأنه يرتدَّ في نظره إلى الأصول القديمة ولا يتواصل في المقابل مع التّصور الحديث للشعر، وهذا في نظره هو سرّ تأخره.

ويعيد هذا الطرح إلى الأذهان الموقف النقدي الحديث من شعر النّهضة، منذ مطلع القرن الماضي الذي شهد جدلاً واسعًا. ولعلّ أبرز الأمثلة عليه موقف جماعة الدّيوان وهو ما آثارته مجلة شعر من جديد، ونجد تجلياتها بشكل واضح في فترة لاحقة عند أدونيس في (الثابت والمتحول)، إذ نلحظ لديه رؤية تكاد تتطابق إلى حدٍّ كبير مع ما يطرحه الخال من هذه المسألة، وإن كانت في إطار ثقافي وفكري أكثر سعة وعمقًا، ويذهب أدونيس شأن الخال إلى اعتبارشعر النهضة شعر انحطاط، لأنه لم ينتج شعرًا حديثاً عدا جبران، وإنمّا أعاد إنتاج عمودية الشعر " كما أنّه لم يطرح " على مستوى النّظام الثقافي الذي ساد أي سؤال جديد حول الإبداع الفني وإنّما ردد الأسئلة القديمة "[2].

ما يثار هنا يضطرنا للوقوف لمعرفة ما تمّ إنجازه على الصّعيد الشّعري في عصر النّهضة ولاشكّ أنّ الحركة الشّعرية في هذه الفترة كان لها دور تاريخي مهم في استرجاع الهُويّة الشعرية المتمثلة بالشّعر العربي القديم، وقد كانت المرحلة التاريخية" تقتضي وجود حركة شعريّة تستجيب لها فتؤدي وظيفتها التاريخية من إحياء وبعث يتطوران ويمتدّان إلى حركة تجديد "[3]. وحتى يتسنى لنا فهم دور حركة الإحياء، وحقيقة جهودها من بعث الشعر لا بد لنا من العودة بالذاكرة الى المرحلة السابقة لها بما انطوت عليه من جمود وشكلية.

غير أنّ المشكلة تكمن أساساً في رؤية الشاعر النهضوي للتراث الشعري؛ إذ أنه يتعامل معه باعتباره "جوهرًا فردًا لا يمكن أن يطاله التبدل أو التحول" وبذلك غدت النماذج

---

[1] الجيوسي، سلمى، **الاتجاهات والحركات الشعرية في العصر الحديث**، ص٦١٢

[2] أدونيس، **الثابت والمتحول**، ج٤، ص١٩٣

[3] زراقط، عبد المجيد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر** ، ص٣٨

والمعايير القديمة قوانين من الصعب الخروج عليها، وأدى إلى أن شعره " لم يشكل" لحظة تنام للشعر القديم بل كان لحظة انكفاء ، وهذا أمر طبيعي ذلك أنّ هذه الحركة قد أخـذت الجانـب البنائي من الشعر على أنه صميمي وجوهري " [1] دون الوقوف على أسرار قوتـه، أو الـدوافع التي تمنح اللحظة الراهنة صيرورتها وتجددها، ولاشك أن من شأن هذا التصور الـسلبي مـن التراث الشعري أن" يعطل فعل التنامي، ويلغي الإبداع، بل إنّه يعطل الشعر ويـستبيحه عنـدما يحوله إلى مجرد أصداء لغيره، وعندما يضيع النص ويتلاشى فيه" [2].

كان من المفترض لشاعر النهضة، وقد رجع إلى الأصول الشعرية، أن لا يتوقف عند حـدّ المحاكاة والانبهار بالنّماذج القديمة، بل أن يوظف ما تختزن من طاقة وفاعليّة للانطلاق نحـو إبداع جديد وتجربة جديدة تلائم العصر، ولعلّ هذا الدّور لم يسعف شعراء النهضة على القيـام به، ولم يكن من السّهولة تحقيقه بسب طبيعة الصلة التاريخية التي تشكل استعادة لهوية الـشعر من جديد –بعدما ظلّت مغيبة طوال فترة طويلة .

إن علاقة الشاعر العربي بالتراث الشعري تبدو من الـصعوبة بمكـان، وليـست بهـذه البساطة التي يطرحها الخال، فهو حين يصدر حكمه على شعر هذه المرحلة بالانحطاط لكونـه محاكاة للقدماء، فإنّه لا يناقش هذه المسألة من بعدها التاريخي والفكري، إذ إنَّ مجرد الارتباط بالشّعر العربي القديم في نظره في حد ذاته أمر لا يمكن قبوله من شاعر النهضة.

وإذا سلمنا برأيه في أنّه كان على شاعر النّهضة أن يتحرر من المفهوم التراثي للشعر وما يفرزه من معايير وقوانين وأن يتبنى بدلاً منه المفهوم الغربي، فإننا نتساءل هل كان بالامكـان لشعرتلك المرحلة أن يبلغ الحداثة الشعرية دفعة واحدة دون مراعاة للتطـور التـاريخي الـذي يفترض – على شاكلة ما حدث في الغرب كما يذكر هو نفسه – عودة إلى التراث، وخاصة أنّ الشعر العربي في ذلك الحين كان قد خرج من إغفاءة طال عهدها، وكان بحاجة إلى فترة مـن الزمن حتى يستعيد توازنه.

لقد كان المنطق يفترض أولا العودة إلى نقطة البداية المتمثلة في النماذج الأصـيلة مـن الشعر العربي، ثمّ الانطلاق فيما بعد إلى آفاق أرحب من التجديد و الإبـداع. ومـا اسـتطاعت حركة الشعر في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إنجازه ينصب بشكل كبيـر عنـد النقطة الأولى، ولم تستطع تجاوزه ببلوغ نهضة حقيقية. ولعل هذا يعـود فيمـا تـرى سـلمى

---

[1] اليوسفي، محمد لطفي (١٩٩٢) **كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد**، دار سراس، تونس، ص٣٨

[2] اليوسفي، **كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد** ، ص٣٨

الجيوسي إلى أنه " لم تكن مواهب هؤلاء الشعراء، ولا العوامل الداخلية في الفن الشعري من القدرة بحيث تولد أي تغيير حاسم "[١].

ومع هذا ينبغي ألا نغفل عما قام به شعراء هذه المرحلة من تجديد، وإن كان طفيفًا حيث يمكننا أن نشهد " محاولات للخروج عن الشكل القديم وفي ريادة أشكال في بناء القصيدة و في صدور أحيانًا عن عيش الحياة، وتصوير الأحداث الاجتماعية " [٢].

ب- شعر ما بين الحربين العالميتين (الرومانسية والرمزية)

شهد العالم العربي، ولبنان خاصة، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تحولات اجتماعية وثقافية، نتيجة انفتاحه على الغرب، عن طريق المدارس والإرساليات الغربية الأمريكية والإنجليزية والفرنسية، وبفعل هذه التحولات برزت حركة ثقافيّة وسياسيّة واسعة: فتشكّلت معاهد علم وحركة ترجمة وجمعيات وطنية ومؤتمرات سياسية، وقد ازدادت حدّة هذه الحركة مع سقوط الدّولة العثمانية[٣].

وقد كان طبيعياً أن تؤثر هذه الأحداث الجسام على شعر تلك المرحلة كما يذكر الخال، فعلى صعيد المضمون اتسعت الأغراض الشعرية لتشمل العلم والسياسية والاجتماع[٤]. أمّا التأثير الأهم الذي أفرزته هذه التغيرات الجذرية فكان بروز الرومانسية، كمذهب مؤثر وفعّال حتّى منتصف القرن العشرين[٥]. وعلى الرَغم من هذه التّطورات، فقد استمر الاتجاه الكلاسيكي بالظهور، وظلّت ملامح التّقليد والجمود ماثلة عند بعض الشعراء كما كانت في القرن التّاسع عشر.

ومع تزايد الاتصال بالغرب مع نهايات القرن التّاسع عشر بدأت الرومانسية بالبروزبصورة أوضح ، بتأثير من الأدب الفرنسي تحديدًا كما هي عند فرنسيس مراش، وأديب أسحق، وقد ازدادت حدّة التأثر مع الدخول في القرن العشرين. ويذكر لنا الخال في هذا السياق مجموعة من الشّعراء المتأثرين بالرومانسية في هذه الفترة من أهمهم وديع عقل، وشبلي الملاط. وإذا كان تأثر هذه الطّائفة من الشّعراء غير واعٍ، فإننّا نشهد تأثرًا عن وعي وأصالة، كما هو عند نجيب

---

[1] الجيوسي، سلمى، **الاتجاهات والتيارات الشعرية في الشعر العربي الحديث**، ص٥٦

[2] زراقط، عبد المجيد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص٣٠

[3] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٣٨

[4] المرجع السابق، ص٣٣٨

[5] المرجع نفسه، ص٣٣٨

حدّاد، وأديب مظهر، وطانيوس عبده، وهذه الطّائفة الأخيرة تمثل، في نظر الخال، مرحلة جديدة، وليست حديثة، من تاريخ الشّعر اللبناني[١].

وحيث إنّ الرومانسيّة، كغيرها من المذاهب الأدبيّة ليست تياراً واحداً متجانساً، وإن كان ثمّة قضايا أساسيّة يتفق عليها الرّومانسيّون جميعًا، فإن من الطّبيعي أن نشهد في الشعر اللبناني اتجاهات رومانسية متعددة، يصنفها الخال في أربعة اتجاهات رئيسية :

الاتجاه الأول: اتجاه رومانسي خالص، لكنّه مشوب بالقديم والفخامة الكلاسيكيّة، ويمثله خليل مطران، وبشارة الخوري من بعده، ويمثل مطران، كما يرى الخال دوراً مهماً في " إطلاق الموجة الرومانسيّة التي اجتاحت الأدب العربي "[٢]. وقد تأثر بالرومانسيّة الانجليزية وخاصة شيلي، وكيتس، وبيرون، ووردزورث، وكذلك بالرومانسيّة الفرنسيّة ممثلة بأبرز أعلامها: لامارتين وهيجو ودي موسيه[٣].

وقد شهد الشّعر العربي مع هذا التيار الرومانسي سمات جديدة للمرّة الأولى من أهمّها: " وحدة الموضوع في القصيدة الواحدة، وأسلوب السّرد القصصي، و الحنين إلى العصور الغابرة، والتشاؤم من الحال القائمة، وإيثار المعنى على المبنى، و الميوعة الوجدانية الخائرة "[٤].

الاتجاه الثاني : اتجاه رومانسيّ وجداني غير خالص[٥] وقد أنشأه شعراء الرّابطة القلميّة، وخصوصا جبران، وما يميّزه عن الاتجاه السّابق نزعته الحلوليّة الباطنيّة والرّمزيّة. وقد ساهم شعراء هذا الاتجاه في إنشاء أسلوب جديد في الأدب يصطبغ بطابعهم الخاص ، أسلوب متحرر بعض الشّيء من سلطة القديم بالإضافة إلى أنّه أدخل إلى الأدب العربي تعابير جديدة[٦].

الاتجاه الثالث: وقد اختطه فوزي المعلوف بتأثير من جبران. وما يميّزه بروز الشخصيّة اللبنانية الأصيلة، غير أنّ مشكلة المعلوف تكمن في أنّ تجربته لم تكن ناضجة تمامًا، إذ لم يستطع التّخلّص من " نهجه الوجداني القاتم " فطغى على شعره التّشاؤم، كم أنّه من جهة ثانية لم يستطع أن يروّض لغته و يخلّصها من الوعورة ولذلك لم يكتب للاتجاه الذي حاول ترسيخه باستمرار[٧].

---

[1] المرجع نفسه، ، ص٣٣٨

[2] الخال، **اتجاهات الشعر اللبناني**، ص١٢

[3] المرجع السابق، ص١٣

[4] المرجع السابق، ص١٣

[5] الخال، **نحو أدب عربي حديث**، ص١٠

[6] الخال، **اتجاهات الشعر اللبناني**، ص١٣

[7] المرجع السابق، ص١٣

أمّا الاتجاه الرّابع والأخير فقد تأثر بالرّمزية الفرنسيّة ويُعدُّه الخال " لونًا جديدًا في الشّعر العربي. وقد أسّسه أديب مظهر الذي يمثل انطلاقة الموجة الرّمزية التي ظلّت سائدة في الأدبيين اللبناني و العربي. وقد تأثر بهذا التّيار عدد كبير من الشّعراء ممّن جاؤوا بعده منهم : أمين نخلة، ويوسف غصوب، وصلاح لبكي وسعيد عقل وقد شكّلوا تيارًا رمزيًا قويًّا [١].

ويخلُص الخال في رصده لحركة الشّعر اللبناني المعاصر وخاصة في مرحلة ما بين الحربين وحتى تاريخ محاضرة "الندوة" إلى أنّ " الرومانسيّة الملوَنة بأكثر من لون المُرقعة بأكثر من رقعة "[٢]، هي المذهب السّائد؛ فالقصيدة ما تزال تتّصف بمجمل الخصائص الرومانسيّة فهي "تدين بالتّعبير التجريدي عن الفكر والأحاسيس، وتصف خوالج النّفس بقليل من السّرد القصصي، وتقدس الماضي، وتلتصق بالطّبيعة، وتتوسل الخطابيّة والمواقف الدرامية للتأثير على النّفس وتعرّي آلامها وأحزانها وأشواقها وتعاستها دون حياء، وتختبئ وراء القوالب القديمة أو المستحدثة لتستر عورتها أمام النّاس"[٣]. وأما السمات الفنية لهذا الشعر فهي: التّقليدية، والوصفية، والانعزالية، والتّجريدية، والتّفاؤلية[٤].

ولعل النتيجة الأهم التي توصل إليها الخال في محاضرة الندوة أنّ " الشّعر اللبناني الحاضر ليس حديثًا إلا في الزّمن، فهو إذا قيس بتطور الشّعر الأوروبي كان متخلفًا، أو قيس بالتراث العربي كان تقليديًا " وهو " في كلتا الحالتين شعر غير حديث " [٥].

يقوم موقف الخال من الشّعر اللبناني، والرّومانسي بالتّحديد، على نقد لاذع نابع في رأيه من تبعيّته للمفهوم الشّعري القديم وما أفرزه من تقليد وجمود، وتخلفه بالتالي عن المفهوم الحديث.

ولعلّ هذا الموقف وما صاحبه من مبالغة و تعميم " لم يكن يرتكزعلى أسس معرفيّة بقدر ما كان وضع الشّعر في لبنان هو ما يقود لهدم المسكن الرّومانسي" [٦]، وقد كان الخال مسكونًا بتأسيس مفهوم شّعري جديد الأمر الذي قاده في البداية إلى الإطاحة بالرومانسية باعتبارها المذهب السائد آنذاك .

على أيّ حال يمكننا أن نجمل موقفه من شعر هذه المرحلة في عدّة نقاط:

---

[1] الخال، **اتجاهات الشعر اللبناني**، ص١٣

[2] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٣٨

[3] المرجع السابق، ص٣٣٨

[4] الخال، (١٩٥٧)، دولاب لميشيل طراد، **شعر**، شتاء، ص١٠

[5] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٣٨

[٦] بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث**، ج٣، ص٣٨.

أولًا: أنّ شعر هذه المرحلة رومانسي رؤية وممارسة، مضموناً وشكلاً، وحيث أن الرومانسية أصبحت مذهبًا قديمًا فإنها لم تعد تصلح للتعبير عن التّجربة الجديدة التي يفرضها التّطور الجذري والشّامل الذي طرأ على الحياة نتيجة الأحداث السّياسيّة الكبرى إذ تشكّلت تَبعًا لذلك روح العصر الحديث بما تتضمنه من نظرة جديدة إلى الإنسان والوجود.

وعلى الصّعيد الفني فإنّ هذه الحقبة شهدت تطورًا جذريًا في الاتجاهات الشّعرية حيث تقلصت ظلال الكلاسيكية الرومانسيّة والرّمزية، وانطلقت مذاهب حديثة أبرزها: التّيار الواقعي، والتّيار التّصويري والرّمزي الفرويدي أو السّريالي النيورومانسي[1] .

وعلى الرّغم من هذه المعطيات السياسية والفنية الجديدة فإنّ الرّومانسيّة ما تزال تهيمن على رؤية الشّاعر الحديث و ما يزال مسكونًا بـ "الخياليّة و الوجدانية، الشّكلية، التّجريدية، الأربسكيّة "[2] ، وظلّت ممارسته الشّعرية خالية التجربة الكيانية والمشكلة العميقة الحيّة "[3] .ولم يطرأ عليها أيّ تعديل، ولذلك ظلّ غارقًا في "الرّومانسيّة و الوجدانية و العاطفية والطبيعيّة، قابعًا في ظلام الشّكلية و البدائية والانطوائية والباطنية"[4].

ثانيًا : وبناءً عليه لم يتمكن شعر هذه المرحلة من تجاوز الرؤية التّقليدية والوصول بالتّالي إلى تجديد جذري على الرّغم من اتّساع مضامينه بسبب تطور الحياة، فما زالت القصيدة تحتفظ بالطابع التّقليدي والخصائص الجوهرية للشّعر القديم" فعمود الشّعر هو هو، وحدة البيت هي هي، والقافية لم يجر عليها أيّ تعديل " والأهم من ذلك بنظره أنّ " النّظرة إلى الأشياء و الخبرة الكيانية في الحياة ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة"[5].

تلك كانت الصورة السلبية للشعر اللبناني كما تظهر في رصد الخال. على أن هذا لم يمنعه من التوقف على بعض المحاولات الايجابية التي قام بها الشّعراء اللبنانيون خاصة شعراء الرّابطة القلميّة وفي مقدمتهم جبران حيث حاولوا أن ينشئوا " أسلوبًا جديدًا في الأدب يصطبغ بطابعهم الخاص فتحرر بعض الشّيء من سلطة القديم " ومع هذه المحاولات إلا أنّ "نفوسهم برغم تمردها كانت عاجزة عن أن تتحرر من ذاتها كل التحرر من الأشكال القديمة"[6].

---

[1] الخال ، **مستقبل الشعر في لبنان** ، ص٣٣٩

[2] المرجع السابق، ص٣٣٩.

[3] المرجع السابق، ص٣٤٠

[4] المرجع السابق، ص٣٤٠

[5] المرجع السابق ، ، ص٣٤٠

[6] الخال ، **نحو أدب عربي حديث** ،ص١٢

ويتوقف الخال عند جبران بالتحديد لخصوصيته ودوره في تأسيس مفهوم شــعري جديــد على صعيد النّظرية والممارسة الإبداعية، وهو يرى فيه " شاعرًا حاضرًا سواء فيما أنجزه من عطاء مبدع خلاق أو فيما ألقاه من بذور لإبداع وخلق جديدين"[١].

يتميّز جبران في نظر الخال بحضور استثنائي في الشعر العربــي؛ حيــث إنّــه مــنح الرّومانسيّة طابعًا خاصًّا يمتاز بنزعته الوجدانية الصّوفية. وتتسم رؤيته بأنهــا ليــست مثاليــة خالصة في نظرتها إلى الحياة والأشياء ولذلك فهي لا "تقف عند حدود الفطرة، بل تتجاوزه إلى الإيمان بالعلم الذي يشكل روح العصر الحديث"[٢]، وهي المسؤولة عن تغيّر نظرة الإنسان إلــى الوجود وإلى مكانه فيه، ومن ثمّ التغيير الجذري و الشّامل في مجالات الحياة كافــة. ويطــرح الخال مفهوم جبران للشعر باعتباره إبداعًا شاملاً لا يختص بالشّاعر وحسب، فالــشّاعر وفــق فهمه كل مخترع كبيرًا كان أو صغيرًا وكلّ مكتشف قويًّا كان أو ضعيفًا [٣].

غير أنّ مشكلة جبران الفنية، كما يرى الخال، تكمن في الجانب الشكلي وهي تظهر في عدم اكتراثه بالشّعر كصناعة فهو كسائر الرّومانسيّين لم يهتم بها إلا اهتمامًا عــابرًا وســطحيًّا على الرغم من تجديده في الشكل حيث ان كتابته خارج الأشكال المعهودة فجاءت نثرًا شــعريًّا أي لا هي نثر ليعرف أو شعر ليوصف ، وهو أمر جديد من الأدب العربي، غير أنّ جدّته تظل في إطارها العربي التّاريخي، أمّا في شعره المنظوم فإنّه قد أخفق إخفاقــا يائــسا ذلــك لأنّ اهتمامه المسرف بالفكرة جعله ناظماً ولأنّ روحه المتمردة الثائرة لم تكن لتوضع في قالب " [٤].

وبناء عليه يتم تجريد جبران من العظمة وهو ما يجعله فــي النّتيجــة خــارج عــداد الحاضرين الخالدين؛ فقد كانت رؤيته للحياة وللشعر حديثة، غير أنّ الشّكل الفني لم يتناسب مع هذه الرؤية، فلهذا ظلّ الإبداع الشّعري لديه من منظور الخال ناقصًا.[٥]

من الملاحظ أن الخال يعمد إلى محاكمة شعر هذه المرحلة من خلال أبــرز رموزهــا ومن مقدّمتهم جبران و غايته في هذا إثبات إخفاق الرومانسية في التّوصل إلى صــيغة جديــدة وعصريّة تعبّر عن التّجربة الجديدة.

---

[1] الخال، (١٩٦٨) جبران فكر منير في قالب فني، **شعر**، ع ٣٨، ص١٣٢

[2] المرجع السابق، ص١٣٢

[3] المرجع نفسه، ص١٣٥

[4] المرجع السابق ، ص١٣٣

[5] المرجع السابق، ص١٣٣

والأمر نفسه نجده في موقفه من إلياس أبو شبكة وبشارة الخوري وميشيل طراد. فأبو شبكة على سبيل المثال ليس "بشاعر حديث، قد يكون شاعرًا كبيراً ، أو شاعراً في طليعة جيله إلا أنّه، ليس بمفهوم الشّعر الحديث شاعرًا حديثًا "[١]، فرؤيته للشّعر لم تكن حديثة،على الرّغم من تأثره بشعراء الرّومانسيّة في فرنسا وإنجلترا " ولو كان مفهومه للشّعر مفهومًا حديثًا لفرض على شعره شكلاً غير الشّكل التّقليدي الموروث "[٢]، يضاف إلى هذا الشكل التقليدي أن مضمونه لم يكن حديثًا حيث إنّ "رؤياه عن الحب والموت و الخلود والوطن والإنسان أو قل الوجود بكامله لم تكن رؤيا جديدة "[٣]، وبهذا قد ظل شاعرًا تقليدياً على الرّغم من بعض محاولاته الشّعرية كما في قصيدتي (أفاعي الفردوس) و(غلواء) في فتح آفاق جديدة في الشّعر العربي، والاقتراب من روح العصر، بسبب حساسيته الثقافية غير أنّ المشكلة تكمن في رومانسيته ومثاليته الساذجة" ممّا جعله بعيدًا عن إدراك واقع العصر بكل شمولية وعمقه وإنسانيته وعالميته"[٤]

ولم يكن موقف الخال من الرمزية أحسن حالاً، إذ يعمد الى محاكمتها من خلال سعيد عقل أحد أهم رموزها في الشّعر اللبناني والعربي، ويتّخذ منه نموذجًا على " أنّ الشّعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي " ومتخلف عن هذا العصر" و "أنّه في كلتا الحالتين شع غير حديث"[٥].

وللتدليل على تقليدية شعر سعيد عقل يتناول إحدى قصائد مجموعته الشّعرية (رندلي) ويقارنها برائية عمر بن أبي ربيعة، ليتوصل في النتيجة إلى أنّ القصيدتين تتشابهان في الخصائص التي عرف بها الشّعر العربي القديم سواء في الوزن والقافية أو في النّظرة إلى الأشياء، وبالتّالي فليس هنالك ما يوحي بأنّ قصيدة عقل قد لا تكون "من نظم شاعر عاش في أي عصر قبل هذا العصر"[٦].

أمّا من حيث المضمون فيرى الخال أنّ شعر سعيد عقل لم يتأثر بالأحداث السّياسيّة والاجتماعية الكبرى التي شهدها العالم ومنها الوطن العربي ولبنان بدليل أنّ قصائد مجموعته (رندلى) كتبت في فترة ممتدة بين عامي١٩٢٩-١٩٤٩ وهي فترة تزخر بالأحداث المهمة، ومع

---

[1] الخال ،(١٩٦٠) ، إلياس أبو شبكة و الشعر الحديث، **شعر**، ع ١٣ ص١١٦
[2] المرجع السابق، ص١١٦
[3] المرجع نفسه، ص١١٨
[4] المرجع نفسه ،ص ١١٩
[5] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ص٣٤٠
[6] المرجع نفسه ، ص٣٤٠

هذا فليس هنالك اختلاف في مضمونها، فهي " موضوعات رومانسيّة محض، غنائية محــض، جميلة رائعة، وما شئت أن تقول فقل، غير أنّها لا تعكس من تلك الأحداث أو في تلك التجارب الفنيّة" التي أدّت إلى بروز تيّارات شعرية وتجارب جديدة في العالم"[١].

ثالثًا: ثمّة أمر على غاية من الأهميّة يتوقف عنده الخال وهو أنّ الرومانسيّة في الشعر اللبناني "لم تنشأ كما تنشأ المذاهب الفنية في التّاريخ تلبية لحاجة إنسانيّة فــي وضــع روحــي اجتماعي معين"[٢]، فالرّومانسيّة الغربية مثلاً نشأت كرد فعل لطغيان النّزعة العقلانيّة من القــرن التّاسع عشر ويتساءل الخال أمّا عندنا فما سبب نشوء الرّومانسيّة ؟ ويتولى بنفسه الإجابــة لا شيء ، كل ما في الأمر أنّ شعراءنا قرؤوا الرّومانسيّة فتشيعوا بها أو الرمزية فتسموا بها[٣].

يرد الخال في عبارته الأخيرة ظهور الرومانسيّة و الرّمزية في الشّعر العربي إلى مجرد تقليد الغرب، دون أن تكون ثمّة دوافع اجتماعيّة وفنيّة، وكأنّه يشير بهذا الى أن عملية (المثاقفة) بين الشعر العربي ونظيره الغربي لم تكن عمليّة واعية بقدر ما كانت استنساخًا للنّماذج الغربيّة.

وإذا كنّا نوافق الخال على وقوع الشّعراء العرب تحت تأثير الشّعراء الأوروبيين، وأنهم قد وقعوا أحيانًا في شرك المحاكاة والانهار، فإنّنا لا نوافق على أنّ هذا التّأثر قد حدث في حالة غياب كاملة للوعي، وبغياب الدّوافع الاجتماعيّة والثّقافية التي تتطلبها الحياة الجديدة في المجتمع العربي.

ثمّة إجماع لدى المعنيين بدراسة الأدب على أنّ الرومانسية العربيّــة – شــأنها شــأن الرّومانسية الغربيّة – نشأت بفعل مؤثرات اجتماعيّة و ثقافية، فقد كانت حاجة كامنة في الرّوح العربيّة في الوقت الذي كان المجتمع الغربي يشهد تحــولات جذريــة، حيــث كــان العربــي الرومانطيقي يتطلع إلى نموذج المجتمع البرجوازي الغربي الحديث وليد الثورة الفرنــسيّة وقــد ارتبط الأدب الرومانسي كجزء من الحركة الرّومانسيّة الشّاملة منذ البداية بهذا الطّموح[٤]. أمّا على الصّعيد الفني ، فقد برزت الرومانسيّة" تلبية لحاجة أملاها الوضع الشّعري نفــسه إذ كــان

---

[1] المرجع نفسه، ص٣٤٠

[2] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ، ص٣٣٨

[3] المرجع السابق، ص٣٣٨

[4] العيد، يمنى، (١٩٧٩)، **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنتيكي في لبنان بين الحربين العالميتين**، دار الفارابي، بيروت، ص١٩

قدبدأ يصارع للفكاك من قبضة المدرسة الكلاسيكية الحديثة المحدثة التي كانــت قــد تقولبــت وأصبحت تهدد بالتحجر والجمود"[١].

ولهذا فقد مثّلت الحركة الرومانسيّة في الشّعر العربي دورًا رياديًّا مهمًّ؛ إذ نجحت إلى حد كبير في تحول الشّعر العربي من حيزالتّقليد إلى حيّز التّجديد، ســواء علــى صــعيد النّظريــة الشّعرية أو الممارسة الإبداعية، إذ استطاعت لأول مرّة في إعادة النّظر بمعنى الــشّعر: حيــث أنجزت التميز بين التقليد والإبداع، ما بين النّظام والمغامرة، ومابين النّظم والشّعر"[٢].

فيما يتعلق بالشّكل، أو البنية، سعت الحركة الرومانسيّة إلى إحداث تغيير شامل،غير أنّهــا رغم هذه المحاولات لم تتجاوز القصيدة التقليدية بشكل تام بل ظلت على الصعيد الإبداعي رهينة الشكل التقليدي، كما أنها لم تنجح في تأسيس نموذج بديل .

على العموم إنّ ما أنجزته الرّومانسيّة يظل على أهميّة كبيرة في التّمهيد للتّجديــد الجــذري الذي ستقوده حركة الحداثة فيما بعد. وهذا الاعتراف بأهميّة الرّومانسيّة التي تمثل شعر مــابين الحربين نجد موافقة عليه من الخال نفسه، حيث يذهب في أكثر من مناسبة إلى الاعتراف بــأنّ هذا الشّعر "كان شعرًا انتقاليًا بين القديم والحديث، كان استمرارًا للقديم ولكنه كان ينطوي علــى بذور الجديد"[٣]، وأن هذا الشّعر الانتقالي الحائر بين الإنتاج الصّارم و التّجديد الخائف المتــردّد نعتبره مرحلة هامّة وضرورية من تاريخ تطور شعرنا العربي، لقد مهّد لحركة الشّعر الحديث، من مطلع النّصف الثّاني من هذا القرن إذ فتح أعيننا على الشعر في العالم وأثار اهتمامنا علــى مختلف فنونه ومذاهبه"[٤].

رابعاً: فيما يتعلق بموقف الخال من الرّمزية، فإنّه يذهب إلى عدم الاعتراف بوجودها في الشّعر العربي، أمّا الشّعر الذي أطلقه أديب مظهر وساد كتيار أدبي في الأدب اللبناني والعربي، فقد عُدّ من الرّمزية من باب الخطأ، وهو ليس في الواقع " إلا شعرًا جديداً فحسب ، وجدّته كانت في أنّه حمّل اللفظة العربيّة غير ما تعوّدت أن تحمل من معنى أو ما بهذا المعنى من بعيد"[٥].

يميل الخال إلى الاعتقاد بأنّ هذا الشّعر لا يحمل من الرمزية ســوى جانبهــا اللغــوي والشكلي إذ إنّ شعراء هذا التّيار وعلى رأسهم سعيد عقل قد أخذوا من الرّمزية تشديدها علــى

---

[1] المرجع السابق ، ص١٩

[2] باروت، الحداثة الأولى، ص١٧٢

[3] الخال، (١٩٦٢)، شعر الأخطل الصغير، شعر، شتاء، ص١١١

[4] المرجع السابق ، ص١١١

[5] الخال، اتجاهات الأدب اللبناني، ص١٣

اللفظة في اللغة الشّعرية، ومحاولتها تحميل الألفاظ دلالات أوسع بما توفره من إيحاء يتعزز بتوافر الموسيقى بالإضافة إلى الإلحاح على التشبيه والاستعارات الجديدة وغير المألوفة .

لعلّ ما دفع الخال إلى موقفه المتشدّد من الرّمزية ما كانت تشهده السّاحة الأدبية من تشويه لحقيقية الرّمزية حيث إنّها استهوت " كثيرًا من الشّعراء الطالعين بما تضمنته من إغراءات تجديد وموسيقيّة وأجواء عابقة بالظّلال والرّموز و الصّور، فوقفوا عند السّطحيّات مهتمين بالقشور دون اللباب حتّى جاءوا بشعر فارغ إلا من الموسيقى"[1]، وهو ما يشيرإلى غياب جوهر الرّمزية ورؤيتها العميقة إلى الحياة ، ونفاذها إلى باطن الذّات لاستكشاف مكنوناتها وأسرارها.

ومشكلة الرّمزية في الشعر العربي أنّها اقتصرت على المظهر الخارجي دون المحتوى الحديث، لذلك لم تستطع أن تصبح أكثر من كلاسيكية محدثة، مما جعلها تنظر إلى الصّياغة اللفظية والأسلوبية كغاية أخيرة للإبداع وهو ما يجعل من الرمزية في نهاية المطاف ضرباً من الأداء اللغوي بالدرجة الأولى، وهو ما يرفضه الخال رفضاً قاطعاً إذ ينظر الى الشعر على أنه قبل كل شيء رؤية حديثة ومضمون حديث.

الاعتراض الثّاني الذي يوجّه الخال إلى "الرّمزية العربيّة" يتعلّق في البواعث، إذ هي كما هو الحال في الرّومانسيّة لم تنشأ تلبية لحاجة روحيّة واجتماعيّة، فلم تظهر كرد فعل للرومانسيّة كما هو الحال في أوروبا، بل كانت مجرّد محاكاة للشعراء الرّمزيين: وخاصة بودلير وفيرلين ورامبو ومالارميه.

ونجد بين النّقاد العرب من يوافق على هذا التوجه كما هو الحال عند سلمى الجيوسي، حيث تذهب إلى أن " ظهور الرمزية في الشعر العربي لم يكن نتيجة ردود الفعل الاجتماعية والنفسية المعقدة التي كمنت وراء ظهور الرمزية في الغرب ولم تكن رد فعل طبيعياً على الحشو اللغوي الرومانسي والميوعة العاطفية أو على الأسلوب المباشر في الشعر الكلاسيكي الحديث"[2].

تميل الجيوسي الى رؤية الخال للرمزية العربية حيث تنظر اليها من خلال المقارنة بالرمزية الغربية، فهي تذهب الى ان الرّمزية الغربية ظهرت نتيجة تطور معقد على المستويات الثّقافية والاجتماعيّة والفنيّة عبر سنين طويلة؛ فكانت على المستوى الاجتماعي احتجاجًا ضد الروح البرجوازية، وفي الأدب كانت احتجاجاً على الواقعية والبرناسيّة. أمّا الرّمزية في الأدب

---

[1] براكس، غازي (١٩٦٠)، شعر خريف، ص١٣٠

[2] الجيوسي، سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص٥٠٣

العربي فلم تنشأ نتيجة تطور طويل كما لم تكن كالرّمزية الأوروبية ناجمــة أسـباب فنيّـة أو اجتماعية أو كردّة فعل ضد التّيارات السّابقة، بدليل أنّها ظهرت في لبنان مع بداية الرّومانسية[١].

ولا شكّ أنّ هذا الموقف من الرّمزية سواء عند الخال أو سلمى الجيّوسي يتسم بغير قليل من المبالغة والتعميم، لذلك علينا أن نتعامل معه بشيء من الحذر، إذ لـيس مـن المنطقـي أن ينهض مذهب أو تيار أدبي دون دافع أو حاجة اجتماعيّة أو فنيّة، فمثل هذا القول يلغي تاريخيّة الحركات الفكرية أو الأدبية. وإذا كنّا لا ننكر دور التأثر بالأدب الغربي، فإنّه في الوقت نفسه لا يشكل العامل الوحيد المؤثر في نشوء الرّمزية في الشّعر العربي، فثمّة عوامل اجتماعية وفنيّـة أشار إليها الدّارسون؛ فقد كان للكبت السّياسي والاجتماعي الذي عانته البلاد العربية وبخاصّـة في لبنان دور مهم في بحث الشّعراء عن وسائل جديدة تجعلهم في منأى عن السّلطة السّياسيّة[٢]، غير أنّ الدافع الفني كان أكثر وضوحًا حيث تولّدت رغبة لدى هؤلاء في ضرورة التّحرر مـن التّقاليد الشّعرية القديمة من جهة ، وتخليص الشّعر العربي من المباشرة والتّقريريّة ، وعلى هذا فقد كان الاتجاه الرّمزي في الشّعر العربي كما يرى أنطون كرم غطّاس وليد انفعالين:
الأول: رد فعل ضد الرومانتيكية المائعة من الأدب العربي، والثاني: الحاجة للتّعبير عن حيـاة جديدة.[٣]

وبشكل عام، يمكننا القول إنّ نبرة الخال في تقييمه لحركة الشّعر العربـي بـصبغته الرّومانسيّة الواضحة كانت طافحة بالقسوة و المبالغة ولاسيما أنّه كان يحاكمها في ضوء معاييره الحديثة للشّعر دون مراعاة لسياق التطور التارخي، ممّا يترتب عليه في النّهاية أنّ ما قـام بـه شعراء هذه المرحلة " لم يكن فعل تحديث، بل مجرد وهم بموجبه ظلّ الـنّص الـشّعري يفـتح مجراه داخل رحاب التّقليد"[٤].

لقد كان الخال وهو يوجه النّقد اللاذع الى إنجاز حركـة الـشّعر العربـي بـشقّيها الرّومانسي والرمزي يستعير في الوقت نفسه نظريتهما في الـشّعر، ويـستبطن جانبًـا كبيـرًا وجوهريًا من رؤيتها لماهيّة الإبداع الشّعري ودوره،[٥] وقد تنبّه محمّد بنيس في معرض تعليقـه على محاضرة (النّدوة) أنّها تمدّنا "بالوشيجة الذهنيّة بينها وبين الأسس النّظريـة الرّومانـسيّة

[1] المرجع نفسه، ص٥٠١

[2] غطاس، أنطوان ،(١٩٤٩)، **الرمزية والأدب العربي الحديث**، دار الكشاف، بيروت، بيروت، ص١١٤-١١٥

[3] المرجع السابق، ص١٣١

[4] اليوسفي محمد،(١٩٩٢)، **كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر**، دار سراس، تونس، ص١٧

[5] ترى سلمى الجيوسي أن الخال كان ينتقد الخال في الوقت الذي كان فيه شديد التأثر بأسلوبه الشعري، انظر ص٥٣٩

تحديدًا، وتتضح الوشيجة من خلال هذه الأسس جميعها بلا استثناء وما يفرّق بينها هو وظيفة اللغة المتعدية"[1]، كما نجد قبولاً من الخال نفسه لموقف الرّومانسيّة لطبيعة الشّعر ودوره في محاولتها " إعطاء الشّعر دورًا فريدًا وذلك بنكرانها قيمة المعرفة العقلانية وتأكيدها على المعرفة الحدسيّة أو المخيلتيّة"[2].

وعلى الصعيد ذاته نلحظ حضور الرمزية المكثف لديه خاصة في إلحاحه على اللغة الجديدة، وضرورة تجنب الوضوح والتقريرية، وكذلك في تأكيده على أهمية الغموض والرمز والايحاء.

تحيلنا هذه المسألة إلى علاقة الحداثة بالحركات الأدبية وخاصة بالرومانسية، إذ تبدو لنا في المرجعيات النقدية بصورة مزدوجة؛ فهي من جهة تشكل ثورة على رؤيتها وقيمها الفنية، ومن جهة ثانية تمثل امتدادا لها إلى الحد الذي يدفع إلى القول بأن الرومانسية تمثل بداية الحداثة.[3]

عموما، لعل مما جعل الخال يشن هذه الحملة العنيفة على الشعر اللبناني بشقيه الرمزي والرومانسي أنه من الناحية الفنية لم يحاول تجاوز الشّكل التّقليدي الموروث بل ظل خاضعاً له، ولهذا نجده يصرح: " مازلنا رمزيين أو تقليديين ننظم معانينا على أوزان الخليل نتفنن بالقوافي ونخلط الأوزان متوهمين أننا نجدد"[4]، ويؤكد على هذه المسألة في سياق حديثه عن إلياس أبو شبكة قائلا: " ولو كان مفهومه للشعر رغم ذلك مفهومًا حديثًا لفرض على شعره، شكلاً غير الشّكل التّقليدي الموروث"[5] . ويرى كذلك أن جبران أخفق حين نظم هذه الأفكار على البحور التّقليدية.

إن موقف الخال من حركة الشعر العربي والرومانسي على وجه الخصوص يذكرنا بالموقف الذي اتخذه اليوت من الشعر الرومانسي الانجليزي في القرن التاسع عشر حيث وصل إلى حالة من الاصطناع والتكلف فاستحالت لغته وصوره إلى قوالب تقليدية تصطنع اصطناعا انبتت عن ركب الحياة وانقطعت عن مسايرة التغيير[6]. وتجدر الإشارة أن الشعراء التصويريين كانوا قد بدؤوا بهذا الموقف المضاد للرومانسية فقد أبدى هيوم على سبيل المثال اعتراضا على

---

[1] بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث**، ج٣، ص٢٣٦

[2] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٣٠

[3] القعود، عبد الرحمن، **الإبهام في شعر الحداثة**، ص٨٩

[4] الخال، **دفاتر الآيام** ، ص ١٢

[5] الخال ،**الياس أبوشبكة و الشعرالحديث**، ص١١

[6] النويهي، محمد(١٩٧١) ، **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، القاهرة، ص١٦

ميوعتها وإلحاحها على العواطف التي تحوم حول اللامحدود وبشر بالمقابل بانتعاشة كلاسيكية لإنقاذ الشعر[١].

ج- الموقف من حركة الشّعر الحر

شهد الشعر العربي منذ مطلع القرن محاولات تحديثيّة هدفت إلى تحرير القصيدة العربية من القيود التي فرضتها التّقاليد الموروثة وأدّت إلى تراجعها. وقد كان الشّعر الحر أحد الصّيغ الشّعرية التي وجد فيها الشاعر العربي ضالته في بحثه عن أفق إبداعي أوسع يمكنه من التعبير عن تجربته دون الإحساس بهيمنة التقاليد . وقد تحقق هذا الطموح بصورة أولية من خلال محاولات متفرقة لدى مجموعة من الشعراء في عدة بلدان عربية.

أمّا بروز الشعر الحر كظاهرة فنيّة لها أصولها ومعاييرها فقد تحقق عند نهاية النصف الأول من القرن الماضي وفي العراق تحديدًا، وكان هذا الشعر بمثابة تحول مهم في الشعر العربي إذ تمّ من خلاله الخروج على النمط التقليدي الذي ظلّ سائدًا منذ الجاهليّة.

لم يكن هذا التّحول بمعزل عن السّياق الاجتماعي الثقافي الذي شهده الوطن العربي في تلك المرحلة، فقد جاء "منسجمًا مع النزعة التحررية من شتى مظاهر الحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية "[٢]، و كان استجابة لتطورات العصر التي ولدت " تناقضا بين رتابة القوالب القديمة وسكونها النسبي وبين حركة الحياة "[٣] وكان لابد للشعر العربي أن يستجيب للمتغيرات الجديدة، لذلك فإنّ الشّعراء راحوا " يتململون تحت وطأة القيود التي فرضتها على الشكل العربي ومضمونه عقلية لزمن غير هذا الزمن ونهج حياة غير هذه الحياة "[٤].

بالإضافة إلى هاجس التشديد لدى هؤلاء الشعراء فقد تواصلوا مع التجارب الشعرية في العالم عن طريق الترجمة أو باللغة الأجنبية فتعرفوا على الشعر الانجليزي ،وعلى الشعراء الشيوعيين مثل ناظم حكمت، ونيرودا، ولوركا، وعلى شعراء معاصرين كإليوت وباوند وسيتويل[٥]

كان الشّعر الحر بمثابة ثورة حقيقيّة في الإيقاع الشعري مكّنت الشّعراء العرب من الخروج على النّمط التّقليدي و التّعبير بحريّة عن تجاربهم الحديثة بما تختزنه من أفكار ورؤى

---

[1] عباس، إحسان ، **فن الشعر**، ص٧٧

[2] الخال، مستقبل الشعرفي لبنان، ص٣٤٣

[3] الصايغ، يوسف (١٩٧٨) **الشعر الحر في العراق** ، جامعة بغداد، ص١٢٤

[4] المرجع السابق ، ص١٢٤

[5] الخال، الحداثة في الشعر، ص٣٢

حديثة شكّلها الواقع الاجتماعي و الفكري الجديد. وعلى الرّغم من هذا الدّور الرّيادي وما حُققه من تحديث للقصيدة إلا أننّا لا نلحظ لدى الخال اهتمامًا يتناسب مع إنجازاتها ، وقد تنبّه فاضل تامر إلى أنّ لدى الخال " ميلاً واضحًا لتجاوز إنجازات حركة الرّواد و التقليل في جذريّتها بحجّة أن استجابتهم للمفهوم الحديث في كتابة الشّعر ظلّت حائرة متردّدة أمام رواسب القديم "[١].

وعلى خلاف كثير من النقاد الذين أرخوا لنشأة الشعر الحر – وهو مصطلح لا يراه الخال دقيقا ، ويفضل مصطلح (الحديث) بدلا منه – لا نجده يعير مسألة الخلاف على " دعوى اكتشاف " الشعر الحر بين نازك و السياب أي اهتمام ، مشيرًا إلى أنّ كليهما لم يكتشفه أصلا ، وكل ما في الأمر هو " وقوع كلا الشاعرين النّاشئين معًا في طليعة من وقعوا من شعراء جيلهما النّاشئ، تحت تأثير الشعر الانجليزي المعاص "[٢]، وقد سبقتهم محاولات لويس عوض وجبرا إبراهيم جبرا.

والواقع أن تجاوز الخال للإرهاهات الأولى للشعر الحر المتمثلة في قصيدتي السياب ونازك:(هل كان حبا) و(الكوليرا) له ما يسوغه من الوجهة النقدية إذ " لايصلح اتخاذهما مؤشرًا على شيء سوى تغيّر في البنية " [٣]

ولسنا معنيين هنا بالدّوافع الكامنة وراء ذلك الموقف ،وإن كنّا نعتقد أنّ " هذا الموقف الذي اتخذه الخال، وحركة شعر عموما ، يشير إلى رغبتها " في قيادة حركة الحداثة الشّعرية العربية ، وتقديم نماذجها كمثال لكل المحاولات الطّامحة نحو التّجديد "[٤]. وبصرف النّظر عن هذه الدّوافع من حركة الشّعر الحرّ أو غيره من حركات الشّعر العربي فهي لا تعنينا بقدر الوقوف على أبعاد تجربة الشّعراء الرّواد وما حققته من إنجازات ساهمت في تجديد القصيدة العربيّة .

تعدّ تجربة " الشعر الحرّ من وجهة نظر الخال (مفترق الطّرق) في الشعر العربي بخروجها على النمط التقليدي، و تشكل " الاستجابة الأولى إلى المفهوم الحديث باعتباره " فنًّا

---

[1] ثامر، فاضل، جدل الحداثة في الشعر، ص٨٩

[2] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٣٢

[3] عباس، احسان(١٩٩٢)، **اتجاهات الشعر الحديث**، دار الشروق، عمان، ص٣٢

[١] أبوسيف، ساندي،(٢٠٠٥)، **قضايا النقد و الحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية**، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٤٤

جماليًا يتوسلّه الشّاعر للتعبير عن حدسه ورؤياه للمطلق و الكلي في الوجود من خلال الجزئي و الشخصي في التجربة الإنسانية "[١]

وبهذا فإنّ حركة" الشعر الحر " تمثل أكثر المحاولات جدّه في الشّعر العربي قبل أن تتجاوزها "حركة شعر"، حيث استطاعت و لأول مرّة أن تضع الشّعر على عتبة الحداثة " إذ نظرت إليه من مفهوم حديث ، يقوم في جوهره على (الحدس) و(الرّؤيا)، ممّا يجعل من عملية الإبداع تجربة شخصيّة غير محكومة بقوانين ومعايير خارجيّة ، بقدر ما هي خاضعة للحظة الإبداع الفنّي.

على أن حركة الشّعر الحر –من منظور الخال– لم تكن على وعي حقيقي بالتجارب الشّعرية في العالم بل كانت مجرّد تأثر، بدليل وقوع كلا الشّاعرين الناشئين (السيّاب ونازك) معًا في طليعة من وقعوا من شعراء جيلهم الناشئ تحت تأثير دراسة الشّعر الانجليز المعاصر وقراءة التّرجمات لشعراء عالميين.[٢]

علاوة على ذلك فأن ما أنجزوه، في نظره ، ليس سوى تجديد شكلي، ولعلّ هذا الحكم واضح في قوله: إنّ المجدّد ين قبل السّنين العشرة الأخيرة اقتصروا على التّلاعب الجزئي والسّطحي ببعض جوانبها غير الأساسية ، بينما ظلوا في عمق تجربتهم وأصيل تعبيرهم مقلدين[٣].

وعليه فإنّ الحكم على تجربة حركة الشّعر الحر يظل مرهونا في مدى قدرتها على تحقيق التّحرّر من التّقاليد الشّعرية الموروثة .وإذا ما حاولنا أن نطبّق هذه القاعدة فإنّنا نرى أنّ هذه التجربة ظلّت " حائرة متردّدة مذعورة أمام رواسب القديم"[٤]. وما يعنيه هنا (بالرّواسب) هو الروح الشعرية التقليدية المتمثلة بالوزن و القافية على وجه التّحديد . وإذا عدنا إلى قصائد الشّعراء الرّواد وخصوصا في مرحلة البدايات فسوف تتضح لنا صحّة رأي الخال، اذ من الطّبيعي أن تظل بعض الرّواسب حاضرة في التجربة الجديدة ولذلك بأنّ أكثر الشّعراء الرّواد ظلّوا لعدّة سنوات متأثرين بالنّمط التقليدي .

إنّ خضوع الشّعراء الرّواد للتقاليد الشّعرية المتوارثة أمرلا يمكن إنكاره ، ويؤكدّه يوسف الصّائغ– أحد الشعراء المؤرخين لهذه المرحلة – بقوله: إنّ "حركة الشّعر الحرّ

---

[١] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٣٣

[2] المرجع السابق، ص٣٢

[3] هيئة التحرير(١٩٦٠)، **الى القارئ**، شعر، ع٢٠، ص٧

[4] الخال،**الحداثة في الشعر**، ص٣٣

في بدايتها تمثل تطورًا شكليًا نظرًا لقيود الشكل التقليدي للقصيدة العربية ذات الشطرين والقافية الموحدة، فلقد كان الإحساس للإحساس بوطأة هذا الشّكل يزداد بازدياد طمـوح الشعراء المجددين [1]

لقد كان من الصّعب على شعراء هذه المرحلة تجاوز التّقاليد الشّعرية بشكل تام ، ولهذا ظلّت تجربتهم بشكل نسبي، متأثرة بالنّموذج الكلاسيكي للقصيدة العربيّة ، غير أنّ هذا التّأثر أخذ يقلّ مع مرور الزّمن بنضوج التّجربة .

إنّ موقف الخال الحاد أحيانا من حركة الشّعر الحرّ ، واتهامه لها بالشّكلية ينـدرج ضمن التّوجه العام لمجلّة شعر في سعيها لإثبات هويتها الذاتية كما يظهر في الـنص التـالي: "فعندما نشأت المجلّة ، كانت حركة الشّعر الحديث أو ما سمي بالشّعر الحرّ ،ظاهرة غريبـة ، غامضة ،منعزلة في الأدب العربي، بل كانت مجرّد ثورة على شكل البيت الشّعري وتركيبـه ، دون المضمون وأساليب التّعبير عنه "[2]. و في معرض ردّه على نازك الملائكة [3] نجده يؤكّد على هذه الفكرة إذ يرى أنّ التّشديد على شكلية الشّعر الحرّ " قد يدخل إلى الأذهان أنّ الحركـة الشّعرية الحديثة من الشّعر العربي تتحضر في إحلال التّفعيلة في الوزن الشعري ، محل البيـت الشّعري القديم ، زيادة عددها أو تقليله وفقًا لمقتضى المعنى في حين أن الحركة تطمـح إلـى إدخال مفهوم شعري حديث في مستوى العصر الذي نحن فيه إلى الأدب العربي "[4].

وقد يصح اتّهام حركة الشّعر الحرّ بالشّكلية إلى حد بعيد مع بدايات نـشوئها إذ كـان الشّاعر الحديث آنذاك ما يزال يشعر بعبء القصيدة التّقليدية عليه، ولهـذا كـان يـسعى إلـى تجاوزها نحو بديل أكثر قدرة على الاستجابة لمعطيات العصر ، وربّما كـان هـذا الهـاجس المسيطر سببًا في تركيزه أولا على الجانب الموسيقي للشعر الحرّ باعتباره بداية التحرر مـن قيود الماضي.

ومن جهة أخرى فإنّ نشوء الشعر الحرّ كما تقول نازك ويوافقها الخال " شأنه شأن أي حركة جديدة في ميادين الفكر و الحضارة قد بدأ حبيّا متردّدًا مدركًا أنّه لابدّ أن يحتـوي علـى فجاجة البداية ، فلابدّ له في ذلك لأنه على كلّ حال تجربة، ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه من أن

---

[1] الصايغ، يوسف، **الشعر الحر في العراق**، ص١٢٨

[2] هيئة التحرير، الى القارئ، ع٢٠، ص٧

[3] توقفت ساندي أبو سيف بالتفصيل على موقف الخال من نازك . انظر دراستها ص٩٧ وما بعدها .

[4] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٥٠-٥١

يزل ويتخبط "[1] . وتستمر نازك في القول : " ذلك أن مثل هذه الحركات الأدبية التي تنبع فجـــأة بمقتضى ظروف معينة لابدّ أن تمرّ سنين طويلة فبل أن تستكمل أسباب النّضج وتملك جـــذورًا مستمرّة " [2].

ومع ذلك، فإنّ من عدم الإنصاف أن نحكم على ما مجمل أنجزه الرواد " بالشّكلية " فلم يكن ما قاموا به من تحديث في القصيدة العربية مجرد تغيير في الشّكل ، فقد تجـــاوزوه فـــي مرحلة تالية إلى " تغير جوهري في طبيعة الموسيقى الشّعرية بحيث أصـــبحت القـــصيدة بنيـــة إيقاعيّة خاصّة ترتبط بحالة شعورية معنيّة بشاعر بذاته , وهو أساس جمالي مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم [3].

يطرح يوسف الصّائغ هنا إنجاز حركة الرّواد في إطار أوسع من مجـــرد الـــشّكل، ويكشف على أن التّجديد الذي طرأ على القصيدة، ناتج في جوهره عن موقف جمالي وفكـــري، يعارض الموقف التّقليدي، وهو ما يؤكده السياب حيث يذهب إلى أنّ " الشعر الحّر أكثـــر مـــن اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة من بيت إلى آخر . إنّه تيّار فني جديد واتّجاه واقعي جديـــد ، جاء يسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العالية وجمود الكلاسيكية ، كما جـــاء يـــسحق الشّعر الخطابي الذي اعتاد السّياسيون و الاجتماعيّون الكتابة عنه [4]"

لقد استطاعت حركة الشّعر الحرّ خلال حقبة زمنيّة محددة أن تطوّر القصيدة العربيّـــة في الشّكل و المضمون: ففي الجانب الموسيقي حققت للمرة الأولى الخروج على نظام الصّدر و العجز، كما نجحت في تأسيس لغة شعرية جديدة، عوضا عن التجديد في الـــصّورة الـــشّعرية ، وأخيرا فقد تمكنت من الإفادة من طاقة الرّمز والأسطورة وشـــحن القـــصيدة بالبعـــد الـــدرامي والسردي .

د- حركة مجلّة شعر والحداثة الشعرية

كان من الطّبيعي أن تشهد حركة الشعر العربي تحولاً جذريا مع مطلع النّصف الثّاني من القرن الماضي وخصوصًا بعد الحرب العالمية الثانية وما أسفرت عنه من " وجـــه جديـــد لعلاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالوجود" ، ومن ناحية أخرى فقد تحرّر المجتمع العربي

---

[1] المرجع السابق ، ص٣٦-٣٧

[2] المرجع السابق، ص٣٧

[3] الصايغ ، يوسف، **الشعر الحر في العراق**، ص٢٣٢

[4] زراقط، عبد المجيد، **الحداثة في النقد العربي الحديث**، ص٤٣

من السيطرة الأجنبية وازداد انفتاحه على الاتجاهات المعاصرة[1]، الأمر الذي أدى إلى ظهــور" مفهوم جديد للقصيدة " يتجاوز المفاهيم النّمطيّة السّائدة ، ويتحقق من خلال مضامين و أشــكال جديدة .

وقد ازدادت حدّة تأثير هذه العوامل ممّا استدعى نشوء حركة شعرية جديدة مهمتها خلق مناخ شعري وثقافي جديد تمثل في حركة تجمّع شعر أو ما يطلق عليه الخال " حركــة الــشّعر العربي الحديث "[2].

وقد كانت محاضرته " مستقبل الشّعر في لبنان " إيذانًا بميلاد هذه الحركــة إذ يمكــن اعتبارها " بمثابة البيان النّظري الأول للحداثة الشّعرية العربيّة "[3] بتعبير أدونيس؛ فقد بشّر فــي ختامها: " بقيام شعر طليعي تجريبي"[4]، كما حدّد المنطلقات الفكرية والنّقدية التي ستحاول هــذه الطّليعة فيما بعد تجسيده في الواقع الإبداعي. وبالفعل ، فقد تأسّس تجمّع شــعر ، ونجــح فــي استقطاب عدد كبير من الشّعراء و النّقاد و المفكرين العرب، وظلّت على امتداد تجربتها إحــدى أهم المرجعيّات في النّقد و الإبداع العربي.

سعت الحركة منذ اللحظة الأولى إلى تأسيس وعي جديد ، ، ورؤيــة جديــدة وشــاملة للحياة، ولعلّ إحدى أهمّ سماتها تكمن في هذه الرّؤية الشّمولية ، وقد استطاعت بهذا أن تجــسّد حداثة حقيقيّة " ربطت بين التّحول الشّكلي و بين الدّعوة إلى توجّه مفهومي عام كــان يتجــاوز أحيانًا الشّعر ليبلغ جماع الموقف الثّقافي و الأونطولوجي بشكل عام " [5]

وقد مثّل مشروع " شعر" انخراطًا كاملاً في الحداثة ، يكون فيها الــشّعر أحــد أشــكال تجلّيات الوعي الإنساني، وأصبحت النّظرة إليه تقوم على اعتباره حالة روحيّة وفكرية تنطــوي على بعد معرفي له ماهيّة ودور خاصّان به ، وبذلك تمّ وضعه في سياقه المعرفي انطلاقا مــن قاعدة فلسفية وبناء فكري متكامل .

وقد قاد سعي المجلّة إلى تأسيس تصوّر جديد وشامل للشّعر يتم فيه " استئناف النّظر في معنى الشّعر العربي وأدوات إنتاجه: الشّكل ، الصّورة ، الإيقاع ، حساسيّة اللغة "[6] .

---

[1] الخال، الحداثة في الشعر، ص٧٩
[2] المرجع السابق، ص٧٩
[3] أدونيس، (١٩٩٣)، **ها أنت أيها الوقت**، دار الآداب، بيروت، ص٦١
[4] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ص٣٤٤
[5] خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص١٥
[6] باروت، محمد، الحداثة الاولى، ص١٧

وقد كان مفهوم (الرؤيا) الذي أسّسته المجلّة " وشحنته بأبعاد فكرية وفلسفيّة أكسبته جدة وعمقا "[1] مرجعيّتها في هذه المهمّة التقييميّة بما ينطوي عليه من كشف وتجاوز؛ فقد أعادت المجلّة الذظر في المفهوم التّقليدي للشعر في اعتباره مجرّد كلام موزون مقفى محصور في مضامين تقليدية ، وسعت إلى تحرير الشاعر من الأساليب الموروثة ومنحته الحريّة المطلقة في التّعبير التشخيصي الفريد عن رؤياه الشخصية الفريدة .

وتبعًا لهذه الطّبيعة الجديدة ، فقد اكتسب الشّعر وظيفة جديدة تتجاوز الوظيفة التعليمية الإخبارية إلى دور ذاتي يتمثّل في الكشف عن أسرار الوجود من خلال رؤيا الشاعر الفردية . وقد أدّى هذا التّشديد على البعد الباطني للشعر إلى إنكار المجلّة لأي دور اجتماعي ، ويتّضح هذا في موقفها المناهض لمفهوم (الالتزام) الذي كان سائدًا في النّقد العربي في النّصف الثّاني من القرن الماضي وهو ما وضحناه سابقا .

كما سعت المجلّة إلى إعادة النّظر في التّراث العربي ومراجعته . ونلحظ في هذا الصدد تبايناً واضحًا في موقف أعضاء الحركة من التراث إلاّ أننا نلحظ قبولاً عاما لديهم بفكرة " التراث الإنساني" التي تفترض أنّ الحضارة اللبنانيّة تندرج في حضارة إنسانيّة أوسع تندرج فيها أوروبا بوصفها شريكا حضاريا فاعلا.

وقد لاحظ الدّارسون أنّ موقف المجلة من التّراث العربي في بعض كان موقفا سلبيا سلبية فقد ذهب بعض نقادها إلى أنه يعاني " انعدام الحساسيّة الميتافيزيقيّة، بحيث يبدو الفرد العربي في الشعر و الحياة مجرد كائن يومي وأنّ شعرنا العربي القديم فارغ من الحساسيّة"[2]، ومن جانب آخر تمّ تركيز المجلّة على الشّخصيات التاريخية التي تميّزت بالتّمرد والخروج على المرجعيات الثقافية السائدة.

وكان لمثل هذا الموقف المتطرف من التراث في بعض الأحيان، ومحاولة عزل التاريخ العربي عن الحاضر، وإغفال الهوية العربية، والتّركيز بدلاً من ذلك على الهوية اللبنانية و المتوسطية، بالإضافة إلى المبالغة في الإنشداد للتجربة الغربية. كان لهذا وغيره من المسائل دور في إثارة العداوة ضد المجلّة و الشك في توجهاتها إذ اتهمت بمحاولة النيل من التراث العربي و الانتماء بدلاً من ذلك إلى الحضارة الغربية، الأمر الذي قاد المجلة إلى معارك جانبية وخصوصا مع مجلة (الآداب) ذات التوجه القومي. ساهمت إلى إضعاف المجلة ومن ثم توقفها.

---

[1] أبو سيف، ساندي، قضايا النقد والحداثة، ص٥٠

[2] المرجع السابق ، ص١٢٥

ما يهمنا في مسألة توقف المجلة في مرحلتها الأولى البيان الذي صدّره الخال العـدد الأخير، وأعلن فيه عن توقف صدور المجلة بسب اصطدام الحركة بما أسماه (جـدار اللغـة). والواقع أن "جدار اللغة لم يكن السبب الحقيقي، لانهيار التجمع كما أكد غير باحث بقدر ما كـان رأي الخال الشخصي حول عدم نجاح دعوته إلى تجاوز الفصحى وإحـلال" اللغـة المحكيّـة"، بالإضافة إلى أنه لم يكن سوى المسوغ الذي وجده الخال لإخفاء أزمة المجلة الداخلية واختلاف أعضائه حول جملة من القضايا الجوهرية ذات البعد الفكري والفني، الأمر الذي أدى في النهاية إلى وصول مشروعها التحديثي إلى نقطة التوقف.

ولعل أهم ما يطرحه البيان مسألتان أساسيتان تشكلان جوهر الأزمة التي تعرض لهـا مشروع الحداثة كما أطلقته " شعر. المسألة الأولى : أنّ مشروع " شعر " قام في جوهره علـى تجاوز القيم الثقافية و الشعرية السائدة، وقد قادها هاجس التجـاوز إلـى إعـادة النّظـر فـي المرجعيات الثقافية لهذه القيم وخصوصا الجانب الشعري في صورته التراثية لهذا فقد " كانـت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها يحقق مثل هذا النقل العفوي الصادق بل إن الاستغناء عن هذه الأوزان جملة باعتماد الإيقاع الشخصي الداخلي يحرر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله ، غير أن هذه الخطوة الكبرى لم تحقق مـن الغايـة إلا بعضها"[١].

لقد كانت الحركة تهدف منذ تشكلها إلى " التّحرر الكامل من أي ارتباط عروضـي فـي الشكل المفترض للرؤيا الجديدة "[٢] بعدما " فرض مضمون حياتنا الحديثة تعديلاً على الأشـكال الشعرية القديمة "[٣]، غير أن هذا التحرر الذي سعت إليه الحركة مستغلة كل طاقات " التّجريـب" المتاحة لم يستطع الوصول إلى تحديث حقيقي للقصيدة ، ولهذا لم تنجح القصيدة في "نقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلاً عفويًا حيًا صادقًا " [٤]؛ لأنّ تفجير الشّكل التقليدي وتجاوزه إلى اعتماد التجربة الفردية الشخصي بالأدب لم ينجح .

المسألة الثانية: تتعلق بعلاقة الشّعر أو الأدب بالحياة، أو بمعنى آخر، بالوظيفة الإجتماعيّة للشّعر إذ يرى الخال أنّ الشّعر الذي تبنّته الحركة الحديثة كان" أدبًا أكاديميًّا ضعيف الصّلة بالحياة "[٥].

---

[1] الخال، ، بيان ، **شعر**، صيف – خريف، ص٧

[2] المرجع السابق، ص٧

[3] المرجع السابق ص٧

[4] الخال، بيان ،**شعر**، صيف –خريف، ص٧

[5] المرجع السابق، ص٧

والواقع أنّ هذا الانفصام عن الواقع قد نشأ في الأساس نتيجة المفهوم الشّعري الذي تبنته الحركة وبشّرت به على امتداد مشروعها فهي في رؤيتها لطبيعة الشّعر ووظيفته الرؤيوية والحدسية " حرّرت الإنسان في طبيعته الاجتماعيّة التّاريخيّة ليكون كائنًا ميتافيزيقيًا "[١] مشغولاً بأزمته الوجوديّة الدّاخلية عن الواقع، ولهذا " لم يكن جدار اللغة يمثل إلا وعيًا أيدولوجيّاً مشوّها ل"جدار الواقع"[٢] ولم تفلح محاولة تجاوزه .

وإذا كان الخال يحصر المشكلة هنا في إطار الشّكل الشّعري، فإننا نستطيع أن نعمّمها على جلّ "القضايا التي طرحتها الحركة، وحاولت من خلالها هدم التصّور القديم وإحلال تصورّ بديل. ولعلّ أدونيس كان أكثر قدرة على توضيح هذه المسألة حيث أوضح أن المجلة لم تستطع " أن تنتقل بالسهولة نفسها إلى الجانب الايجابي من مهمتها التحويلية بعد أن أنجزت بنجاح الجانب السلبي منها المتمثل بتحطيم القلعة القديمة "[٣] وعليه يمكن الذّهاب مع عبد المجيد زراقط إلى أنّ" الجدار الذي واجهه تجمّع شعر هو جدار البناء الحديث " .

ولعل ما يمكن استفادته من تجربة مشروع " شعر أنها تقدم نموذجاً حيّا على سقوط تجربة الحداثة عندما تنطوي على الهدم دون أن يكون لنا منذ البداية بديل ملائم، ولهذا فإنّ " كل تمرّد ضد نظام قائم لا يعرف أن يؤكّد نظامه الخاص ، بمعنى أن يتحوّل إلى ثورة وينتقل من إطار الهدم إلى إطار المشروع ومن إطار النّقد إلى إطار الإعلان ....فإنه يظل محكوماً بحياة قصيرة، ولضرب من الفشل يهدّد إنجازاته الأولى"[٤].

ولهذا لم يستطع التّجمع إنجاز مهمّته التّحديثية " لأنّه يفتقر إلى شرطها الأساسي المتمثّل بالرؤيا الأصيلة الحديثة التي تنبثق من كواقع الحياة الحديثة، ممّا أدّى بالنّتيجة إلى جعل الإبداع الشّعري يفتقر إلى الحياة الحديثة ، ومن ثمّ إلى التّجربة المولّدة للإبداع الأصيل المؤسّس كبنى جديدة . [٥]

لقد افتقدت الحركة إلى الحدّ الأدنى من التّواصل مع الواقع و القضايا العربيّة وتجاوزته إلى البحث في قضايا ميتافيزيقيّة وأنطولوجيّة" وخصوصاً أنّ الواقع العربي كان يعاني حمّى التّحرّر و النّهوض من كبوته الحضاريّة .

---

[1] باروت، **الحداثة الأولى**، ص١٠٥

[2] المرجع السابق، ص١٦٠

[3] نقلا عن كمال خير بك، ص١٠٩

[4] كمال خير بك ، ص١١٨

[5] زراقط، عبد المجيد،(١٩٩١)، **الحداثة في النقد العربي المعاصر**، دار الحرف العربي ، بيروت، ص٤٩

ولعلّ من الإنصاف، في ختام هذه المسألة الذّهاب مع الخال بأنّ حركة شعر كانت " حركة فاصلة أولى " و " ومرحلة جديدة " في الشّعر العربي، ويتضح دورها من خلال ما أنجزته من إسهامات حقيقية على الصعيدين الثقافي والشعري وذلك تأكيدها على قيم التغيير والتجديد إذ أنّها استطاعت و بشكل جذري وحاسم إخراج الشّعر العربي من جمود التّقليد إلى الحركة و الخلق والإبداع، ومن ظلام العصور القديمة إلى ثورة العصر الحديث ،كما لعبت دوراً رياديّاً في التحرر من التّبعيّة المطلقة للتّصورات التّقليدية وخصوصاً في الشّعر، وبشرّت ومارست في المقابل مفهوماً جديداً يواكب تطوّر الحياة . كما أنها رفعت من مقام الشعر وأكسبته وظيفة جديدة تتجاوز حدود المدح، والهجاء، والطرب[1]، والتبعية الأيديولوجية والسّياسيّة، وحرّرته من الخطابة والتّقريريّة والوقوع في الابتذال، وعلاوة على ذلك جعلت هذا المضمون مرتبطا بالتّجربة الحديثة، لا مجرّد تصوّر ذهني سابق مغرق في التّقليد .

أمّا على الجانب الشّكلي ، فقد نجحت في تجاوز النّموذج التّقليدي ، وقد كان هذا الفعل ضرورياً " لتقويض وثنيّة الشّكل المطلق في نظريّة الشّعر العربي والخروج نهائيًّا على تحكّم نموذج عمود الشّعر " [2]

وقد تطلّب هذا إعادة النظر بمعنى الشّعر العربي، وبمعنى الثقافة العربيّة كلّها، وبمعيارية مفاهيمها الخالدة، وإلى انخراط الحداثة في مشكلات حادّة مع الانتماء الثّقافي و الإبداع الحضاري، وهذا تحقق لأول مرّة في تاريخ الشّعر العربي.

ويمكن لنا أن نرصد أهم إنجازات حركة شعر وفقاً لرؤية أعضائها ومنهم الخال في النقاط التالية[3]:

أولاً: أوجدت ، للمرة الأولى، في الحركة الشّعرية الحديثة مناخاً ووسطاً للتفاعل بين الشّعراء العرب و التّعبير عن تجاربهم الشّعرية بحريّة مطلقة .

ثانياً: جعلت من الشّعر قضيّة، فنقلته بذلك في اعتباره انفعالاً أو وصفاً أو حكمة إلى اعتباره رؤيا في الإنسان و الوجود .

ثالثاً : أقامت جسراً حيّاً بين الحركة الشّعرية العربيّة و الحركة الشّعرية في الغرب، فنقلت الشّعر العربي الحديث إلى الصّعيد العالمي .

---

[1] الخال، الحداثة في الشعر، ص٨١

[2] المرجع السابق ، ص٢٥٦

[3] هيئة التحرير (١٩٦١)، إلى القارئ ، **شعر** ، ع١٩، س٥، خريف، ص٧-٨

رابعاً : أعطت مجلّة شعر ، للمرّة الأولى في العالم العربي" الدّليل الواقعي على أنّ قضيّة الشّعر يمكن أن تكون قضيّة ترتفع فوق الآراء السّياسيّة و الاتجاهات الفكريّة من أساسه .

خامساً: أولت المجلّة نقد الشّعر أهميّة ، أوجدت تياراً جديداً من هذا النّقد أسهم كثيرا في إيضاح الحركة الشّعرية العربيّة الحديثة وترسيخها.

وتكشف لنا الإنجازات السّابقة عن سعي المجلّة الواضح للنّهوض بدور استثنائي في الشّعر العربي، وهذا ما يؤكده إلحاحها على أن ما أنجزته يحدث " للمرّة الأولى في العالم العربي " . ولعل هذا ما يسوّغ لنا محاولتها من التّقليل من أي دور سابق عليها ، وهذا التّوجه ليس بمستغرب ولعلّه يكون سمة عامّة في حركات التّجديد.

على أي حال، فلا بدّ من النّظر إلى إنجازات " شعر" على أنّها استكمال للدّور الذي قامت به حركات التّجديد في الشّعر العربي منذ بدايات العصر الحديث ، وأن ما قدّمته من أطروحات ليست في مجملها غريبة عن الثّقافة العربيّة والنقد العربي ، فالقضايا المتعلّقة بالتّجديد في الشّعر ، و إعادة النّظر في التّراث ، والانفتاح على الغرب، ومشكلة اللغة كانت حاضرة منذ مطلع القرن، وإن كنّا نجد أن هذه أطروحاتها في كثير من الأحيان أكثر شمولاً وجذريّة، نظراً لتطوّر الوعي الفكري و النّقدي العربي، ونتيجة حدّة الانفتاح على التّيارات العالميّة ، لذلك لم يكن التّغير الذي أحدثته " شعر "سطحيّاً و جزئيّاً، ولذلك ظل تأثيره في الجانبين الإبداعي والنقدي حاضرا إلى فترة طويلة.

ثانيا: اللغة العربية وأزمة التوصيل

بات واضحاً الآن أن مشروع الخال النقدي كان في جوهره محاولة إعادة نظر شاملة في شتى القضايا الثقافية، وقد سعى في هذا المجال إلى محاولة وضع هذه القضايا في السياق النقدي الشعري. ولعل أهم القضايا التي حاول إثارتها تتعلق بوجه خاص بثلاثة جوانب مهمة وحاسمة هي: اللغة، والتراث, والغرب.

لعل من غير الممكن تقديم صورة حقيقية وشاملة لمشروع الخال الحداثي دون الوقوف على فكره اللغوي وبالخصوص موقفه من العربية الفصحى، ودعوته إلى اعتماد اللغة المحكية بديلاً لها في الأدب. من المؤكد أن الخال كان مسكوناً بهاجس اللغة إلى الحد الذي دفعه إلى القول إنّ " موضوع اللغة يثيرني إلى أبعد حدّ "[١]. وهذا ما دفعه إلى الاستمرار طوال مشروعه الحداثي بالتبشير بآرائه اللغوية حتى اللحظة الأخيرة. وقد جاء هذا التنظير لآرائه اللغوية متزامناً في الوقت ذاته مع محاولة تجسيدها في إبداعه، وهو في هذا التشديد على اللغة تنظيراً وإبداعاً يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنّها تشكل " المحور الرئيسي لكل نظريته الشعرية، فكل ما ارتآه ضرورياً لدفع الشعرية العربية في طريق الحداثة يصب بشكل أو بآخر في خانة اللغة "[٢].

وقد قدم في محاضرته (نحن و العالم الحديث) ضمن مؤتمر روما عام ١٩٦١، خلاصة موقفه من اللغة العربية في سياق حديثه عن أهم الصعوبات التي تواجه الأدب العربي وتقف حاجزاً أمام تحديثه، فقد عد اللغة أولى هذه الصعوبات وأهمها.

أما المشكلة التي تعانيها اللغة العربية في نظره فهي الازدواجية ا حيث إننا " نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة"[٣]، مما يعني على الصعيد العملي انفصال الأدب العربي عن لغة الحياة اليومية. وجوهر هذه المشكلة القائمة في الأدب العربي هي اللغة العربية في صورتها التقليدية أو (الفصحى)؛ فهي بقواعدها المتوارثة وما تتسم به من جمود غير قادرة على التعبير عن الحياة المعاصرة ولذا فإنها لا تفرز إلا" أدباً مصطنعاً محدوداً لا يتجاوب مع نفس القارئ ولا يعكس حياته، ويجده بعيداً عن قضاياه ومشاكله"[٤]، ولذلك فإنها بما تنطوي عليه من أساليب عقيمة " لم تعد تصلح للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النّفس"[٥]، وعن التجربة الحديثة بأبعادها

---

[1] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١٠٣

' [2] طراد، جورج، **الوقوف على أسوار بابل**، ص١٤٧

[3] الخال، **الأديب العربي في العالم الحديث**، ص٣٨

[4] الخال، (١٩٥٤)، **هيروديا**، طبع في الولايات المتحدة ، ص١٢

[5] المرجع السابق ، ص١٢

المختلفة، ونجده يصرّح بنبرة يقينية فيها الكثير من التعميم والحدة: " أعطوني أسلوباً شعرياً أو نثراً جديداً باللغة الفصحى يتجاذب مع الحياة، ويصدق في تعبيره عنها، وأنا أكون في طليعة التائبين"[1]. وهو لا يكتفي بالإلحاح على عجز الفصحى عن التعبير بسبب أساليبها البالية، بل يذهب إلى توجيه الاتهام الصريح إليها بأنّها تتحمل المسؤولية الكاملة عن تخلف الأدب العربي و"تتآمر على إبقاء الأساليب الشعرية عتيقة"[2].

استناداً إلى الطرح السابق يعاني الأدب العربي المعاصر، والشعر خاصة، حالة من فقدان الحداثة بسبب أزمة التوصيل الناشئة عن جمود اللغة وتوقفها عن التطور الطبيعي. يضاف إلى ذلك ما تفرضه على الممارسة الإبداعية من أساليب عقيمة عاجزة عن التعبير عن تجربة الشاعر الحديث من ناحية، وعن صعوبة نقلها إلى القارئ من ناحية أخرى، مما يضعنا في النتيجة أمام ما أطلق عليه (جدار اللغة) وهو يمثل برأيه الحد الفاصل بين الشعر العربي التقليدي والحديث مما يقتضي في النتيجة ضرورة التوقف عن استخدام اللغة الفصحى في الأدب إذ من العبث الاستمرار في استخدامها نظراً لعدم صلاحيتها[3].

أما السبب المباشر، وراء هذا الواقع السكوني الذي تعانيه العربية وما تفرزه من أدب لا يواكب العصر فهو نابع في رأيه من بنية العقل العربي التقليدية فهو "غير حديث بعد، أي لا علميّ ولا علماني بل لا يزال يخضع الحقائق الموضوعيّة للرغائب الذاتية فهو مايزال يطمح إلى أمة موحد ذات لغة واحدة وحضارة واحدة[4] من جهة، وينظر إلى القرآن الكريم على أنّه "معجزة إنسانية لن يتوصل إليها أو يحاكيها أحد على الإطلاق "[5] مما أضفى على اللغة العربية سمة القداسة الأمروأدى إلى تجميدها وجعلها في النتيجة نظاماً ثابتاً غير قابل للتّغير والتطوير.

ومثل هذا التفكير، من منظوره، مجافٍ للتفكير العلمي والروح الموضوعية القائمة في جوهرها على مبدأ الصّيرورة الذي يتبناه إلى أبعد حد، وهو يقتضي " أن اللغة تتطور مع الزمن، وأنها تتطور على ألسنة المتكلمين بها "[6]، وهوما يؤكده الواقع التّاريخي للغة العربية نفسها؛ فالقرآن الكريم، من جهة، دليل على تطوّر اللغة العربية واقترابها من الحياة فقد نزل

---

[1] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١٢-١٣

[2] المرجع السابق، ص١٢

[3] الخال(١٩٦٤)، بيان، صيف خريف، ص٨

[4] الخال، الحداثة في الشعر، ص٦

[5] الخال،(١٩٦٣) نحو أدب عربيّ حديث، **شعر**، مج٢، ع١، ص١٢

[6] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٦-٧

بلغة قريش المحكيّة، ثم أصبح فيما بعد اللغة السّائدة في العالم العربي. ومن جهة ثانية فقد شهد العصر الجاهلي لهجات عدة، وفي هذين المثالين دليل على تطور اللغة العربية وتجددها[١].

تندرج مسألة اللغة لدى الخال في طبيعة فهمه الشامل للحداثة من حيث هي رؤية جديدة، أو عقليّة حديثة، وهي تقتضي نهوض نظره حديثة إلى اللغة خلاصتها أننا " لا نكون حديثين بلغة قديمة "[٢]. و في هذا السياق يرى بأنّ هذه المسألة الجوهرية تحتاج إلى وعي، وهذا الوعي بدوره مؤشر على أنّنا قد مشينا في طريق الحداثة. وحيث أن هذا الوعي غير ماثل في العقلية العربية فإنّ هذا يعني بالضرورة استحالة تطور العربية في صورتها الفصحى بصورة نهائية، لذلك نجده يعلن " أنّنا استنفذنا، أو كدنا نستنفذ منذ أبي نواس إمكان تطويع اللغة الفصحى لحاجة التّعبير الحيّ النّابض عن خلجات نفوسنا وتأملات عقولنا "[٣].

وعليه فإنه لا يرى جدوى في كل المحاولات الرامية إلى تطوير اللغة سواء عن طريق المجامع اللغوية أو المؤتمرات العلميّة، ونجده بالمقابل يقف موقف الرفض التام من كل محاولات تبسيط الفصحى وتقريبها من العاميّة كما فعل بعض كتّاب القصّة والرواية والمسرحية حين أدخلوا اللغة المحكيّة في الحوار[٤]، كما هو الحال في محاولة توفيق الحكيم في استخدام ما أسماه (لغة ثالثة) في بعض مسرحياته. ويرى الخال إن مثل هذه المحاولة " تحايل على المشكلة لا حلّ حقيقي لها، فالحل الحقيقي أن نأخذ اللغة المحكيّة كما هي ونكتبها في أسلوب أدبي "[٥]، وهو بهذا الموقف الحدّي "يضع اللغة في طريق مسدود تفضي في النّهاية إلى منفذ واحد هو اللغة المحكية"[٦].

ينطلق الخال في دعوته إلى تبني اللغة المحكيّة أو(اللغة العربية الحديثة) كما يجب أن يطلق عليها، من مبدأ جوهري في نظريته الحداثية مفاده ضرورة ارتباط الأدب بالحياة من خلال " أدب حيث بلغة حديثة نابعة من الحياة اليومية "[٧]، وقد عدّ هذه المسألة من المحاور الرئيسية للشعر الحديث، كما أعلنها في محاضرة النّدوة اللبنانية حين ألحّ على ضرورة " إبدال التّعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمرة في صميم

---

[1] الخال **نحو أدب عربيّ حديث**، ص٧

[2] الخال،(نيسان ١٩٧١)، التاريخ والإبداع، لقاء مع يوسف الخال، مواقف ع١٣- ١٤، ص٦٨

[3] الخال، **الأديب العربيّ في العالم الحديث**، ص٣٩

[4] المرجع السابق ، ص٣٩

[5] **المرجع السابق**، ص٣٩

[6] مهدي، سامي(١٩٨٨)، **أفق الحداثة وحداثة النمط**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ص٤٤- ٤٥

[7] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١١

التجربة"[١]، ولهذا فهو يرى أن هذه اللغة الحديثة حاجة أدبية ملحّة للاستجابة للتغيرات الطارئة على الحياة والتعبير عنها، ولهذا أطلق نبوءته بأنّها لغة الحاضر والمستقبل، وأنّ استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم، وبتحقيق هذا الهدف يتم تجاوز جدار اللغة الذي يقف في رأيه في وجه أدب عربي حي مبدع حديث[٢].

وبغية حل هذه الإشكالية، وعلى ضوء الفشل الواضح للفصحى، في رأيه، في التعبير عن الحياة تبدو المحكيّة أو اللغة العربية الحديثة " الخيار الوحيد أمام الأدب العربي للخروج النّهائي من أزمته، ونجد إشادة واضحة بهذه اللغة الحديثة ،" فهي لغة حيّة متطورّة قادرة على التجدّد والإبداع، وليست لغة منحطّة عن لغة الكتابة وإنّما هي لغة متطورة عنها، فلها مفرداتها بدون استثناء، ولها عبقريتها، وكل إمكاناتها"[٣]،كما أنّها على عكس الفصحى طرحت عنها القواعد القديمة المرهقة واتخذت قواعد حديثة سهلة بسيطة كافية للفهم والتفهم.

وجدير بالذكر أنّ الخال يعتبر هذه اللغة العربية الحديثة امتداداً للفصحى متطورة عن لغة القرآن الكريم واللهجات الجاهلية[٤]، ولعل في إطلاقه لفظ (العربية) ما يشير إلى هذا، وهو في هذا السّياق يفرّق بينه وبين نظرات سعيد عقل في اللغة، فالخال يرى أنّ في دعوته إلى العامية اللبنانية التي يقترحها سعيد عقل لا علاقة لها بجذورها العربية[٥].

إن طرح الخال وخاصة في اللغة كان محكوماً بجملة من البواعث والمؤثرات الثقافية والاجتماعية لعل من أبرزها دعوة (إليوت) – والمدرسة التصويرية – وهي تقوم على فكرة مفادها أنّ على الشعر ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية التي نستعملها و نسمعها ، وفي تأكيده على ضرورة الاستفادة من موسيقى الشّعر منها، كما تأثر بـ(ييتس) في دعوته إلى الإفادة من بساطة الكلام المحكي[٦].

---

[1] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٤٤

[1] الخال، دفاتر الأيام، ص١١

[2] الخال، الأديب العربي في العالم الحديث، ص٤٠

[3] الخال، **التاريخ والإبداع**، ص٦٧

[4] المرجع السابق، ص٦٥

[5] المرجع السابق، ص٦٥

[6] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٥٤

والفرق بين طرح الخال ودعوة هؤلاء الشعراء التي يستند إليها يكمن في أنها " لم تطرح إلغاء اللغة الكتابية وإحلال الكلام المحكي محلّها فهم قد نادوا بضرورة الاقتراب من الكلام المحكي وليس بإحلاله محل لغة الكتابة كما فعل الخال "[١].

ويبدو أنّ الخال كان مطلعاً كذلك في بحثه اللغوي، وإن لم يشر صراحة، على تجارب بعض المستشرقين في آرائهم حول العربية، وإلى دعوتهم الصريحة الى اعتماد العامية بدلا من الفصحى خاصة في الأدب. وما يدعونا إلى هذا الاعتقاد التشابه الواضح في بعض جوانب نظريته وما طرحه بعض المستشرقين حول عيوب اللغة الفصحى، وضرورة إحلال العامية بديلا لها في الأدب[٢].

ومن جانب آخر لا بد من الإشارة إلى أن دعوته هذه مرتبطة بالسيّاق الثقافي السياسي في لبنان خاصة مع بروز نزعة قوميّة محليّة تدعو إلى الخصوصية التاريخية والحضارية وتجد في اللغة المحلية أحد مكونات الهوية الذاتية.

بعد هذا العرض الموجز لموقف الخال من الفصحى والمحكيّة لا بدّ من بعض الملاحظات نوجزها في النقاط التالية:

أولا : نجد بداية أنّ الخال يحاول أن يمنح دعوته لإلغاء الفصحى وإحلال المحكيّة بدلاً منها طابعاً علميّاً، حيث توصل بالاستناد إلى مبدأ الصّيرورة إلى اعتبار " اللغة العربية الحديثة" تطوراً طبيعيّاً للغة الفصحى " وقدّم جملة أدلة من تاريخ اللغة العربية على إمكانية هذا التطوّر، إلا إنّه وباتجاه معاكس لفكرة الصيرورة يقرر بشكل قاطع عدم إمكانيّة تطوّرها وتحديثها بصورتها الفصحى بسبب حرص العقل العربي على تجميدها. وبإمكاننا أن نتساءل هنا: إذا كانت الصيرورة تقتضي التطوّر، وما دام أن الواقع التاريخي للغة العربية يؤكّده وبخاصة أنّ المحكيّة ذاتها – كما قرر– نابعة عن هذا التطور، فلماذا لا تتطور العربية في شكلها الفصيح إذا توافر الوعي الكافي للعقل العربي بضرورة التطوّر والتحديث اللغوي للخروج من أزمة الأدب وتجاوز المعيقات. فهو هنا يتعامل مع مبدأ الصيرورة بازدواجية ويوظفه لخدمة ايدولوجيته النقدية حين يجيز لنفسه أن يعطله في تعامله مع الفصحى في حين يطلقه في تعامله مع المحكية.

---

[1] طراد، **جورج، على أسوار بابل**، ص١٦٣

[2] ينظر آراء المستشرقين حول الموضوع عند: سعيد، نفوسة (١٩٦٤)، **تاريخ الدعوة الى العامية وأثرها في مصر** ، دار نشر الثقافة، ص٣٥

ثانيا : يحمّل الخال اللغة العربية المسؤولية المطلقة عن تخلف الأدب العربي، ولا شك أنّ في هذا الحكم إغفالاً واضحاً لمسؤولية الشاعر ودوره في عملية تطور الأدب واللغة ذاتها. فما دام أنّ الشعر كما يقول " حياة اللغة، فلولاه لا تتجدّد اللغة ولا تنمو ولا تبقى، فهو دائماً يخلقها كتابياً ويخلقها المتكلمون به كلامياً [١]، فلماذا إذن تتحجر العربية ما دام أنّ الشاعر قادر على تجاوز جدار اللغة وتفجير طاقتها؟

ثالثا: قد يكون فيما يطرحه الخال حول أزمة التوصيل التي تعانيها العربية جانب من الوجاهة، فقد يحس الشاعر العربي في بعض الأحيان بسبب عامل اللغة بعدم قدرته على التعبير عن تجربته الجديدة وإيصالها إلى القارئ بسهولة ويسر. ولكن في المقابل نتساءل إن كانت اللغة المحكيّة التي يقترحها بعيدة عن السّقم والنقص، وتستطيع بالتالي التعبير الكامل عن التجربة الحديثة ؟ ولعلنا نجد منه إجابة غير مباشرةعلى هذا التساؤل في تعليقه على شعر ميشال طراد بالعاميّة، فقد توصلّ إلى أنّ هذا الشعر يتمتع بالخصائص السّلبية نفسها التي يعانيها الشعر التقليدي في لبنان: فهو تقليدي، وصفي، انعزالي، رمزي تجريدي وأخيراً تفاؤلي"[٢]، مما يعني أنّ العاميّة تعاني مشكلة التوصيل ذاتها.

ولعلّ هذه الأزمة التي تعانيها العربية في ليست حالة استثنائية وإنما هي حالة شائعة في كل آداب العالم ويواجهها شعراء الغرب أنفسهم فهم " إذ يستخدمون اللغات الحيّة لمجتمعاتهم يواجهون في إنجازاتهم الحديثة التي يصبو بعض الشعراء العرب إلى مشكلة الإيصال ذاتها وأنّ الجدال ظلّ حامياً دائماً حول الهوّة المتّسعة بينهم وبين الجمهور الغربي"[٣].

ولعلّ الخال في تبنيه المحكيّة قد اختار الحل الأسهل لخروج الشعر العربي من أزمته، ولذلك لم يحاول أن يتوقف عند أزمة التوصيل في أصلها خاصة وهي على غاية من الاشتباك والتّعقيد، وليست اللغة سوى أحد محاورها، ومع ذلك، فقد اعتقد أنّ إلغاء الفصحى في الأدب والاقتصار على اللغة المحكيّة سيخلص الأدب من الازدواجيّة اللغوية، ولكنه لم يكن يعلم أنّه بهذا التوجه "عقّد المسألة بدل المساعدة في حلّها "[٤].

بالطبع، فنحن لا نبرئ الفصحى أو أي لغة أخرى من القصور في التعبير عن رؤية الإنسان في تشابكها وعمقها، و" ربما تكون المآخذ التي سجلها الخال وغيره على العربية

---

[1] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٢٢٧

[2] الخال، (شتاء١٩٥٧)، دولاب لميشال طراد، **شعر**، ع٤

[3] خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ص١١٦- ص١١٧

[4] السامرائي، **ماجد**، **تجليات الحداثة**، ص٣٥

صحيحة جزئياً، وربما كذلك يكون حرصه على تقريب لغة الأدب من لغة الحياة أمراً ضرورياً، ولكن هذا لا يدفع إلى إلغاء الفصحى[1]، فالحجج والمسوغات التي قدمها غير كافية لاتخاذه هذا الموقف النهائي و الحدي منها.

لم يكن الخال بالتأكيد أول من دعا إلى تطوير اللغة الأدبية فهي دعوة قديمة ظهرت بشكل جلي مع مطلع القرن خاصة عند جبران، كما أنه لم يكن أول من نادى بإحلال المحكية بدل الفصحى بالأدب. وعلى العموم فإن دعوته بحجّة اقترابها من الواقع، لم يكتب لها النّجاح على الصّعيد النّظري، ولعلّ تطرّفه في موقفه إزاء الفصحى ورفضه إعطاء فرصة لها في الأدب، ساهم بشكل كبير في رفضها في الأوساط النّقدية وخصوصاً تجمّع " شعر " الأمر الذي أدى إلى فشله في التبشير بها كما اتضح في مسألة (جدار اللغة)، ولذلك غدت بالنسبة إليه مغامرة فردية معزولة استمر في تبنيها حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

ثالثا: الحداثة و التراث

تولّدت إشكاليّة التّراث في الفكر العربي مع تشكّل ملامح العصر الحديث، فقد أدّى اصطدام المجتمع العربي بالغرب إلى بروز وعي بالفارق الحضاري بينه وبين الآخر، وشعور حقيقي بما يعانيه العرب من تخلف حضاري شامل أدّى بالنّتيجة إلى ركود في البنى الاجتماعيّة والثّقافيّة، مقابل بنى حضاريّة متقدمة في الغرب. وقد كان السؤال المركزي الذي طرحه رواد النّهضة العربيّة: كيف يمكن تجاوز هذا التّخلف، ومن ثمّ كيف يمكن اللحاق بالحضارة الأوروبيّة؟

وقد أسفر هذا الطّرح عن بلورة خطابين رئيسين في الثّقافة العربية :

الأول: خطاب تقليدي يدعو للعودة إلى التّراث واستلهامه كنموذج أعلى لتحقيق التّقدّم، وتأتي هذه العودة في حقيقة الأمر بمثابة خط دفاع أمام هيمنة النّموذج الغربي في المجتمع العربي. أما الخطاب الآخر فهو خطاب ليبرالي يشدّد على ضرورة الاتصال بالغرب والاستفادة من تجربته النّهضوية لتجاوز التخلف الحضاري الذي يعانيه الواقع العربي. وقد تضمن هذا الخطاب مواقف متعددة من التراث تتباين في مستوى حدتها قبولا ورفضا.

وفيما يتعلق بموقف الخال فإننا نلحظ حرصه الواضح على إقامة جسور التّواصل مع الثقافة الغربيّة، إلا انّه يشدّد في الوقت ذاته على مسألة التراث، وليس أدلّ على ذلك من الحضور

---

[1] طراد، جورج، **على أسوار بابل**، ص٣٢١

الطّاغي له في مشروعه الفكري والشّعري على السواء إلى الحد الذي دفع أدونيس إلى القول " لعلّ يوسف الخال أكثر الشعراء الجدد تراثيّة، أعني أكثرهم ارتبطاً بالماضي، إنّه، شاعراً ومفكراً، يعيش وحدة العصور كلها[١].

ينطلق الخال من اهتمامه بمسألة التّراث في ضوء رؤيته الخاصّة لعلاقة الحداثة بالماضي من حيث إنه ليس مجرّد لحظة عابرة تمّ تجاوزها إلى الأبد، وإنّما هو صيرورة وتحوّل مستمر، ولذلك فإنّ التّراث في نظره " لا ينقض ولا يموت، وإنّما يتجدّد ويحيا بفضل العقول الخلاقة النيرة من أبنائه"[٢]. وتبعاً لذلك يغدو الماضي قيمة حاضرة ومحرّكة وفاعلة في اللحظة الرّاهنة، ولهذا "لا شأن للماضي ما لم يضف معنى الحاضر، ما لم يساعد على بناء المستقبل"[٣]، أذ إنّ قيمة الماضي وصلاحيّته للاستمرارية نابع من قدرته على التعبير عن الحاضر" فالماضي الذي لا يعيش فينا هذه اللحظة ماضٍ ميّت "[٤].

وبهذا الفهم فإنّ الحداثة غير معنيّة بالتراث بمعناه الواسع وما يندرج فيه من تصورات ورؤى ومعايير شتى، بل هي معنية – على نحو خاص– بقيمه النابضة بالحياة، وكل ما له قدرة على الصّيرورة و التحول، وعليه فإنّ " تراث الأمّة هو التّراث الحي الذي نعيشه في الزّمن الحاضر، لا الذي عشناه في الماضي "[٥].

ووفقاً لهذا الفهم فإنّ الخال ينظر إلى المحاولات الرامية إلى بعث التراث وإحيائه على أنّها " محاولة إحياء اصطناعيّة " إذ إنّ استحضاره لا يتمّ بهذه الطّريقة؛ فالجانب الحيّ في التراث يفرض نفسه على الحاضر بما يمتلكه من فاعليّة في التّعبير عن اللحظة الرّاهنة إذ إنّ " فعل الحياة قد اتّخذ بشأن هذا التّراث قراره الذي لا مبرر له، فأبقى على الصّالح للبقاء، وذهب بالذي يستحق الذهاب "[٦].

وهكذا تتأسس علاقة الحداثة بالتّراث على أساس جدلي؛ فهي تضيء الماضي وتظهره في صورة جديدة، وهي في الوقت نفسه تستمد من الماضي قوّتها وحضورها ذلك لأنّها لا تحدث فجأة، فهي حدث له أصوله وتراكماته. ومن شأن هذا التّصور أن يكشف النقاب عن هذه العلاقة الوطيدة بالتراث، وخصوصاً أنّ الكثيرين من منكري الحداثة ينظرون إلى هذه العلاقة بعي يعلى

---

[1] أدونيس(خريف ١٩٦٢)، فاتحة،التجربة المسيحية في الشعر العربي، **شعر**،ص٨١

[2] الخال(١٩٦٨) الافتتاحية ،شعر، ع٣٧، شتاء، ص٧

[3] الخال(١٩٦٣) الافتتاحية، **أدب**، شتاء، ص٨

[٤] الخال، دفاتر الأيام ، ص٦٥-٦٦

[5] أدونيس، فاتحة التجربة المسيحية في الشعر العربي، ص٨١

[6] الخال، دفاتر الأيام ، ص٢٥

القطيعة التّامّة، ولهذا نجده يؤكّد على أنّ " حركة الشّعر العربي الحديث تنبع من التّراث الشّعري"[١].

أمّا على الصّعيد الفني فيكتسب التّراث حضوره الفاعل في الحداثة الشعرية من خلال رفده المستمر للإبداع من خلال" عملية بحث وإحياء دائمين ، تتأكّد منهما الصلة بين الماضي والحاضر "[٢]. وفي هذا السّياق يستعير الخال القول المشهور لإيليوت: " سنجد أنّ خير أجزاء القصيدة بل أكثرها تميّزاً تلك التي تؤكّد فيها آثار أسلافه الموتى من الشعراء خلودها في أقوى صورة " [٣]. ويصف مكليش هذه الصّلة بأنّها " أشبه ما يكون بلهيب متّصل، قد يبدو للمرء بأنّه خبا بعض الوقت، ولكنه يظل في الواقع كامناً لا مفقوداً "[٤].

ممّا سبق تتضح لنا رؤية الخال العامة للتراث، وحيث إنّ التراث ليس مفهوماً مجرّداً وإنّما هو محكوم بإطار مكاني وزماني ومكاني نجد من المناسب تناول موقفه التفصيلي .

ونلحظ منذ البداية التباساً واضحاً في تحديد هذا الإطار، فهو أحياناً يكتسب بعداً غير محدّد، ففي كثير من الأحيان يندرج في الإطار العربي أو اللبناني، على أنّ السائد في خطابه هو(التّراث الإنساني) أو(الحضارة الإنسانيّة) كما يوضحها في قوله: " الحضارة الإنسانية واحدة، وهي متعاقبة ومستمرة وما ثقافات مختلف الشّعوب إلا روافد لها "[٤]. ويؤكد على هذا البعد الإنساني بقوله: " حضارة الإنسان واحدة، وإنّ لكل شعب في التاريخ نصيبه القليل أو الكثير في بنائها، وإنّها بذلك تخص كل شعب دون تمييز "[٥].

يكتسب التّراث الإنساني هنا إطاراً واسعاً غير محدّد، غير أنه في سياق آخر يبدو أكثر تحديداً وهو ما يتأكد في قوله : " تراثنا الحضاري عريق في التاريخ يرمي إلى خمسة آلاف سنة" [٦]، ويوضح طبيعة هذا التراث بصورة أكثر تفصيلاً: " الحضارة الإنسانية نشأت وترعرعت في حوض المتوسط، وفعلت فيها عبر التاريخ شعوب مختلفة وعلى مراحل

---

[1] الخال، الحداثة في الشعر، ص٦٥

[2] الخال، الحداثة في الشعر ، ص٦٥

[3] المرجع السابق، ص٦٥

[4] الخال، الافتتاحية، **شعر**، عدد٣٧، ص٧

[5] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٢٥

[6] المرجع السابق ، ص٣١

العبرانيون، فالآراميون، فالكنعانيون، فاليونان، فالرومان، فبيزنطة، فالعرب، وأخيراً الشعوب الأوروبية "[١].

نحن هنا إزاء تراث محلّي لبناني له حضوره الخاص، إلا انه لا يبدو مستقلاً ومنعزلاً ولذلك نجده يؤكد على أن " تراثنا القومي جزء من تراث الإنسانيّة إطلاقاً لا كلّ منفصل، منعزل أو معزول "[٢]، وإنما يندرج في إطار متوسطي ممتد تاريخيّاً وجغرافياً.

والواضح أنّ هذا الطّرح المتوسطي يتماهى إلى حدٍّ كبير مع نظرية(أنطون سعادة)، وهي تنهض على فكرة الأمّة السّورية بوصفها كياناً جغرافيّاً وحضارياً متميّزاً مرتبط تاريخياً بحضارة البحر المتوسط، و يتشكّل من مجموع الشعوب والحضارات التي سكنت سورية الطّبيعية عبر التاريخ، وبهذا الفهم فإنّ سعادة لا يرى تعارضاً في " أن تكون الأمة السوريّة إحدى الأمم في العالم الغربي أو إحدى الأمم العربية، كما أنّ كون الأمّة السّورية أمة عربية لا ينافي أنّها تامّة السّيادة المطلقة على نفسها أو وطنها "[٣].

والفرق بين الرؤيتين يكمن في الإطار الجغرافي، فالخال يوظف فكرة سعادة في إطار لبناني محلي بدلاً من إطارها القومي السّوري. وعلى ضوء هذه النّظرية ينظر الخال إلى التراث العربي بوصفه جزءاً من التراث اللبناني والإنساني المتوسطي فهو يرى أنّ " التّراث العربي الإسلامي تراث لبناني وهو تراثي أنا اللّبناني "[٤]. وتبعاً لذلك فإنّ لبنان " يفتخر بلغته العربيّة وتراثه العربي، ويتمسك بانتمائه إلى الأسرة العربية "[٥].

والواقع أن حضور التّراث العربي واضح تماماً في خطاب الخال، ولهذا نرى أنّ الأمر يسترعي الوقوف على طبيعة هذه الرؤية، والمعايير والآليات التي استند إليها.

ينطلق الخال في قراءته للتراث العربي، بحكم طبيعة تكوينه الفكري، من رؤية عقلانية نقدية تشدّد على ضرورة إعادة النّظر في قيمه الثقافية والفكرية على أساس رؤية حديثة نابعة من الاعتقاد بحركيّة الفكر وصيرورته المستمرة، وعليه يصبح من اللازم تجاوز النّظرة التقليدية للتراث العربي، واعتماد تصوّر بديل في ضوء المفاهيم والمعطيات الفكرية الحديثة، وهو ما أكّد عليه منذ بداية تأسيسه لتجمع شعر حيث شدد على " وعي التّراث الروحي و العقلي وفهمه على

---

[1] الخال، **التاريخ والابداع**، ص٧٣

[2] الخال، دفاتر الأيام، ص١٤

[3] سعادة، انطون ,(١٩٦٠)، **لآثار الكاملة**

[4] الخال، **دفاتر الأيام**، ص١٤١ **ملة** ،ج٣،ص٨٦

[5] المرجع السابق، ص١٤١

حقيقته وإعلان هذه الحقيقة كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردّد "[١]، وعلى ضرورة تجــاوز ما يمكن أن نطلق عليه (وثنيّة التراث). ويترتب على هذا التصور الجديد أنه " ليس لشيء ما قداسته أو حرمته عند العقل الناقد بمحبّة أو حرية "[٢].

أمّا المسألة المحورية في تقييمه للتراث العربي، فهي تتأسس على قاعدة جوهرية مفادها " أنّ قيمة تراث أي أمّة ما تقدر بمقدار تفاعله مع الحضارة "[٣]. وعليه " فإنّ كل انعزاليـــة إذن جمود فموت، وإن كل نظرة لا تشع من معين الحضارة هي نظرة فراغية زائلة لا تتجــدّد ولا تتصل مع مجهود العقل الإنساني "[٤].

فالمعيار الذي يتم من خلاله تقييم التراث هو مدى انفتاحه علـــى التـــراث الإنـــساني، والمتوسطي خصوصاً، ودرجة تفاعله الجاد مع منجزاته الثقافية. واســـتناداً إلـــى هـــذا المبـــدأ يتوصل الخال إلى نتيجة مؤداها أن" جوهر التراث العربي هو انفتاح لا حدّ له، وغنـــى لا حـــدّ له"[٥] ويتجسد هذا الانفتاح بصورة واضحة في التيارات والحركات الدّينية و الفكرية التي حاولت أن تؤسس رؤية جديدة تعارض الرؤية التقليدية السائدة في المجتمع العربي الإسلامي على غرار ما نشهد عند الصوفية، في" إنكارها على العقل العربي تجريده الصّارم لله "[٦] ، وبذلك تجـــاوزت التصور الديني السائد، وغيّرتْ علاقة الإنسان بالله، وعلاقة الله بالعالم .

كما يظهر الانفتاح في التراث في التيارات الفكرية والفلسفية المتأثرة بالفكر اليونـــاني الإغريقي والرّوماني بدءاً بالمعتزلة في دعوتها إلى تحكيم العقل "[٧]، كما نجده عند طائفـــة مـــن الفلاسفة كالكندي والفارابي وابن سينا و ابن رشد ، فقد حاولوا تفسير الإسلام تفـــسيراً عقلانيـــاً جديداً والوصول بالتالي إلى رؤية جديدة في ضوء الفلسفة الأرسطية[٨].

من الناحية التاريخية بلغ الانفتاح ذروته زمن المأمون، وتابع تألقه ازدهر بشكل أوســـع في الأندلس غير أنه لم يكتب له الاستمرار وخصوصاً بعد زوال هاتين المرحلتين الاستثنائيتين فقد شهد الفكر العربي على إثرهما انتكاسات حادّة برحيل المأمون فقد " سحق المعتزلة، وسحل

---

[1] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٤٤

[2] الخال، **دفاتر الأيام**، ص٢٥

[3] المرجع السابق،ص٢٥

[4] الخال(١٩٦٢) الافتتاحية، شعر، ربيع، ص١٥

[5] الخال، نحو أدب عربي حديث، ص١٠

[6] المرجع السابق، ص١٠

[7] المرجع السابق ، ص١٠

[8] المرجع السابق ، ص١٠

الحلاج، فكانت آخر السلسلة ظهور الغزالي، واختفاء العقل من ديارنا في الألف سنة الأخيرة "[١]، وقد بلغ هذا الانفصال عن الحضارة الإنسانية ذروته " بانهيار وجودنا في الأندلس حيث خيّم الانحطاط وعمّ الظلام فعاش فلاسفتنا هناك في الغرب، وماتوا هنا عندنا في الشّرق "[٢].

خلاصة القول في نظر الخال أنّ التيارات العقلانية في التّراث العربي الإسلامي لم يكتب لها الاستمرارية، ولم يكن لها تأثير فعال في تغيير البنية الثّقافية وبدلاً منها ساد التيار " اللاعقلاني، اللاحضاري الذي كان يمثله الغزالي وسواه "[٣].

وهو يشير بشكل واضح إلى دور هذا التيار السلبي في انغلاق الثقافة العربية على ذاتها، ورفضها التّواصل مع الآخر، ونجده يصرح:" فلئن كان في تراثنا شيء يحول دون الاتصال والانفتاح فبئس هذا الشّيء "٤.

وإذا كان التراث العربي قد اتسم بالانفتاح والتواصل مع الآخر كما تجلى بشكل خاص في الحركات الفكرية العقلانية، إلا هذا التواصل، في نظر الخال، لم يكن بالدّرجة المطلوبة فقد تأثرت بالمنطق اليوناني، على سبيل المثال عن طريق ما تسرّب إليها من ترجمات، لكن هذا التأثر" كان ميكانيكياً لا معاشاً، ولا هو جوهري صميم "[٥].

وبالنتيجة فإنّ هذه التيارات الخلاقة والحركات المجدّدة " عجزت عن إيقاف انحلال الثقافة العربية والمجتمع العربي، وبدلاً من الانفتاح الحقيقي الفاعل على التراث الإنساني المتوسطي في إطاره الإغريقي – الروماني – المسيحي ببعديها العقلي والروحي، سيطر التراث الهندي – ومنه الفارسي – على الحضارة الإسلامية، الأمر الذي زاد من الانحلال والتدهور القائمين حتى عصرنا الحالي[٦] .

ولذلك فإنّ من سوء حظ الإسلام أنّ الذين فسّروه واجتهدوا فيه، لم يكونوا، كما هو الحال في المسيحية ، من صميم هذه الحضارة، بل كانوا على هامشها، لذلك لم تدخل ضمن هذه

---

[1] الخال، الأديب العربي في العالم الحديث، ص٤٢

[2] المرجع السابق ، ص٤٢

[3] الخال، **التاريخ والابداع**، ص٧٥

[4] الخال، **نحو أدب عربي حديث**، ص١٠

[5] الخال، **التاريخ والابداع**، ص٧٥

[6] الخال، **نحو أدب عربي حديث**، ص١٠

الحضارة الإنسانيّة ولم تتفاعل معها، ولم تطبعها بطابعها، بل على العكس، ظلّت غريبة عنهـا، فناصبتها العداء حتى هذا التاريخ[١].

كان على الحضارة العربية الإسلامية كما يرى الخال أن تتوجـه صـوب الحـضارة المتوسطيّة بدل الانعزال عنها، وهذه المسألة من منظوره تبدو شديدة الأهمية، وهي وإن كانت تكتسب بعداً تاريخياً، إلا إنّها على صلة وطيدة بالواقع الراهن، إنّها تكتسب سـيرورة تاريخيـة تجعلها تتحمل المسؤولية الكاملة عن حالة الانغلاق التي يعانيها الفكر العربي المعاصر، ولـذلك فإنّ المسألة تستدعي لديه إعادة النّظر في هذه المسألة بدءاً من جذورها التاريخية.

أمّا موقف الخال من التراث الأدبي – وخصوصاً الشعري– فإنّه يظهـر مـن خـلال إشاراته السريعة والعابرة حيث يقوم من خلالها برصد ملامح الحداثة، وقيم التجديد فيه، ومـن هذا المنطلق يقرر: " كان أدبنا لا يفتقد إلى الديناميائية، وما يمكن أن نسميه بالحداثـة "[٢]. فثمّـة محاولات فنيّة هدفت إلى تجاوز الرؤية الشّعرية السّائدة في الشّكل والمضمون كما نتلمسها عند أبي العتاهية، على سبيل المثال، حيث حاول " أن يتلاعب بعمود الشّعر الجاهلي، بل أن يبـدع لنفسه مقاييس شعرية خاصّة "[٣]. ويشكل أبو تمّام نموذجاً آخر مهمّاً للحداثة في تجـاوزه للقـيم الفنيّة السّائدة، وقد اتهم لذلك بالخروج على أصول الشّعر العربي، ومع ذلك فإنّ تجديـده تـرك أثره على سير الشّعر من بعده.

وفي هذا الصدد نجد إشادة خاصة بابي نواس في تمرده على معايير الشعر في عصره، واستهزائه بالمفهوم الشعري السائد، وكذلك في محاولته الاقتراب بالشعر من لغة الواقع. كما أنه سعى بشكل واضح إلى " الطّرافة و الابتكار " وإلى " منح ّالشعر العربي قشعريرة خاصّـة ". يضاف إلى هذا التّمرد الفني تمرّده السّلوكي، وفهمه الخاص للحياة، ولهذا كلّه كـان "عرضـة للاتهام بالشّعوبيّة و اللاعروبة "[٤].

وتعدّ الموشحات في– نظر الخال– مثالاً جلياً على الحداثة الشّعرية في التراث العربي فقد " دفعتها التّجربة الجديدة إلى بعض الخروج على أنماط الشّعر التّقليدية، وانتهاج نهج جديـد

[1] الخال، **التاريخ والابداع**، ص٧٥
[2] الخال،شعر، ع٣٧، ص٧
[3] الخال، نحو أدب عربي حديث، ص١٠
[4] المرجع السابق ، ص١٠

تميّز بتنوّع في القافية والإيقاع والاقتراب من وحدة القصيدة، وكان من هذه الموشحات، فوق هذا كلّه نزعة إنسانيّة قلّما عرفها الشّعر العربي القديم "[١].

على أنّ الحداثة لم تقتصر على الشّعر وحده، بل ثمّة ملامح حداثية في النثر كما نلحظ في (ألف ليلة وليلة) في اقترابها من لغة الحياة، وكما نلحظ عند الجاحظ في اقترابه من الحياة اليوميّة، وقد دفع إعجاب الخال به إلى القول "لعلّ الجاحظ، الذي عاش في القرن التّاسع، أكثر عصرية من معظم الذين يكتبون اليوم[٢].

وإذا كانت هذه النّماذج التّحديثية وغيرها قد وعت ضرورة التّجديد وأهميّة الانفتاح على الآخر فإنّنا نشهد في المقابل حالة عامّة من الانغلاق على الذّات، ورفض الاستفادة من تراث الأمم السّابقة ولذلك يحذّر الخال الشّاعر الحديث من " أن لا يقع في خط الانكماشيّة كما وقع الشّعراء العرب قديماً بالنّسبة إلى الأدب الإغريقي"[٣]. فالنّهضة الأدبيّة في نظره مرهونة بمدى الاتصال بالآخر، وهذا ما يؤكّده التراث العربي نفسه، إذ أنّ ملامح الحداثة التي تجلّت بسبب التّأثر بما في تراث الآخر أو تحققت عن طريق مبدعين ليسوا من أصول عربية.

وبعد أن استعرضنا موقف الخال من التّراث العربي من جانبيه الفكري والفنّي نتوقف هنا عند بعض الملاحظات. ولا بد من الإشارة أولاً: أنّ كثيراً من الدّارسين قد أساؤوا فهم الخال، وتجمع شعر بوجه عام، حين ذهبوا إلى أنّ إحساس شعراء التّجمع بالانتماء للأمة العربيّة كان ضعيفاً أو معدوماً " فكانوا على استعداد للتّخلي عن تراثها الفكري والأدبي والتنكر له والنيل منه بذرائع شتى"[٤]. ويمكننا في هذا الصدد أن نستشهد بجملة من أقوال الباحثين تذهب إلى الاعتقاد الجازم بأنّ موقف الخال ينطوي على رفض التراث العربي رفضاً قاطعاً غير أن المجال لا يتسع.

والحقيقة أنّ هذا الحكم ليس دقيقاً، ويبدو في كثير من الأحيان انطباعياً أو أيدولوجياً، وفي بعض الأحيان لا يتم النظر إلى آراء الخال بصورة كلية، فقد كشفت لنا الصّفحات السّابقة عن حرص الخال على مد جسور التواصل بالتراث ورفض القطيعة معه.

---

[1] المرجع السابق ، ص١٠

[2] المرجع السابق، ص١٠

[3] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ص٣٤٤

[4] مهدي، سامي، افق الحداثة وحداثة النمط، ص٢٦

ولئن شهدنا لديه في بعض الأحيان موقفاً سلبيّاً منه فإنّه يعني القيم السّالبة القابعة في ثناياه، وهو يتوقف عندها باعتبارها نماذج تاريخية تسببت، وما تزال، في تشكيل الذهنية الثقافية لتغدو آليـــة فاعلة تساهم في تعطّيل صيرورة الفكر والإبداع. كما يمكننا اعتبار مثل هذا النقــد التــاريخي بمثابة مراجعة للفكر العربي وتحذير له في الوقت ذاته من الوقوع في أخطاء الماضي الناجمـــة عن الانغلاق على الآخر.

ثمّة أمر يمكن أن يثار حول دوافع اهتمام الخال بالتّراث العربي وخصوصاً أنّ بعــض الآراء قد أشارت إلى أنّ عودته – وحركة شعر عموماً– لم تكن من باب الاهتمام به، بقدر مـــا كانت "رغبة بتبرير المبادرة الثورية الجديدة "[1]. والواقع أن مثل هذا الحكم يظل مجرد افتراض، وحتى لو افترضنا صحته فان تسويغ المبادرة الجديدة من الوجهة التاريخية يظل أمراً مــشروعاً لا يكفي للتدليل على سوء الظن بالتراث. فقد يكون الخال قد استخدم الخال التّراث كأداة لإثبات مشروعيّة رؤيته الجديدة، أو بعبارة أخرى أنه تعامل مع التراث على أساس (وظيفي) غايتـــه تسويغ مرتكزاته الفكرية والأدبية غير أن هذا التصرف يظل من الناحية المبدئيـــة مقبـــولا، ولا يقوم دليلا على سوء النية[2].

في الواقع فان ثمة انتقادات أخرى وجهت إلى الخال بسبب موقفه من التراث فقد ذهـــب كمال خير بك على سبيل المثال، إلى أنّ التراث العربي بشقيه: الثّقافي والشّعري، لا يبدو شديد الحضور لدى الخال " وكذلك فهو، أي خير بك، يرى أنه، وبالرّغم من دعوة الخال إلـــى فهـــم عميق للتّراث بنحو أو آخر يمكن من تطويره، فإنّ اهتمامه يبدو منصبّاً على القطاعات المدانـــة في التّاريخ الثقافي والأدبي، فهو " يتوقف بصورة أساسيّة عند الملامح السّالبة في التراث، وإذا كان يلمح بين حين وآخر إلى وجود قابعة في ما وراء هذه الملامح فلا شيء عنده بالمقابل يدعو إلى اهتمام عميق بإشادة الجسور بين هـــذه القـــيم وآفـــاق التطـــور الـــشّعري المرســـومة"[3].

والواقع أنّ الجانب الأخير في هذا الطرح صحيح إلى حدٍّ كبير – إذا ما استثنينا المرحلة الأخيرة من تجربة الخال الإبداعية[4]. – فعلى الرّغم من إشادة الخال ببعض تيارات الحداثـــة و

---

[1] خيربك، كمال، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٨١

[2] لا بد من التنويه أن علاقة الخال بالتراث العربي كانت قديمة فهي تعود إلى مرحلته الجامعية حيث أسس مع من الطلبة والأساتذة وبإشراف الدكتور شارل مالك ما أطلق عليه (الرابطة الفلسفية العربية) ، ومن أهم مبادئها : احترام التراث العقلي الإسلامي والعربي، والدخول فيه ، ونقده ، والاستفادة منه إلى أقصى حد ممكن . يراجع جاك الساسي ، ص٣٧

[3] خيربك، كمال،الحداثة في الشعر العربي المعاص، ص٨١

[4] على الصعيد الإبداعي تشهد في المرحلة الأخيرة من تجربة الخال عودة لافتة إلى التراث العربي كما نلحظ على سبيل المثال في ديوانه الأخير (الولادة الثانية).

التّجديد في التّراث العربي، على الصّعيدين الفكري و الشعري، إلا أن هذه الإشادة ظلّت رهينة التّقييم والنقد، ولم تتجاوزه إلى موقف عملي، بحيث تغدو ملامح العقلانيّة والإبداع في التّراث بموجبه مصدراً لحركة الحداثة المعاصرة، ولذلك ظلّ تنظيره – وكذلك إبداعه– في معزل عن هذه الملامح الإيجابية، وبالمحصلة فقد ظلّ حضور التراث في مشروعه خافتاً دون فاعلية حقيقية مقابل الحضور الطاغي والمكثف للثقافة الغربية بمصادرها المتنوعة [١].

والسّؤال المثار هنا: هل كانت عودة الخال وزملائه إلى منابع التّراث العربي الإسلامي اقتناعاً منهم بضرورته وأهميته التّواصل معه: بمعنى آخر هل كانت العودة جديّة، أم كانت، وكما يطرح أكثر النّقاد لمجرد تبرير المشروع الجديد؟.

ومن الحقّ القول أنّنا لا نمتلك الدّليل على أنّ الخال لم يكن معنياً بالتّراث العربي، وأنّ رجوعه إليه لم يكن بدافع معرفي باعتباره جزءاً من هويّته الثّقافية، وخصوصاً أنّه يؤكّد في غير موضع على قناعته التّامّة بضرورة التّواصل مع نّماذج الحداثة.

صحيح أنّه – و معه أعضاء التّجمع – كان مشغولاً بتبرير مشروعه الجديد، ولعلّ هذا ما دفعه إلى قراءة التّراث من منظوره الخاص وقاده، بالتالي، إلى محاولة رصد المواقف الفكرية و الشّعرية التي تعزّز مشروعه الحداثي. وعليه فإنّ علينا ألّا نتخوّف كثيراً من تسليطه الضّوء على القيم السّالبة من التّراث، إذ لم يكن الهدف منها بشكل رئيسي توجيه الاتهام كما ظن كثير من الدّارسين، بقدر ما كان يرمي بحكم رؤيته العقلانية إلى محاولة إزالة القداسة عنه.

وفي حقيقة الأمر إنّ الخال لم يكن يقدّم قراءة علميّة موضوعية للتراث ذات دافع معرفي محض، إذ لا وجود لقراءة بريئة كما يقول النقاد، فقد كان يمارس ما يمكن أن نسميّه (قراءة إسقاطيه) كان ينظر من خلالها إلى التّراث بمرآة الحاضر، بمعنى انه لم يكن معنياً فيه إلا بما ينسجم مع رؤيته الحداثية.

وعلى ضوء تصوره هذا يغدو ما تعانيه حركة الحداثة المعاصرة شبيهاً تماماً بما عانته (القطاعات المدانة) وتيارات التّجديد في التراث العربي، ولهذا فإنّه لم يكن يسلط الضّوء على هذه التيارات السّالبة بقدر ما كان يركز على التّيار الجديد، كما أنه لم يكن في الوقت ذاته يوجه إدانة للتراث بقدر ما كان معنيّاً بالكشف عمّا تمارسه التّيارات الرّجعيّة في وقوفها أمام مشروع الحداثة.

ولا مندوحة من الإشارة أخيراً إلى أن قراءة الخال للتراث انطوت على كثير من السلبيات التي ترافق الكثير من القراءات التاريخية والفكرية كالانتقائية والتعميم والانطلاق من

المقولات المسبقة، والأحكام الجاهزة التي تكاد تكون بالنسبة له ايدولوجيا راسخة يبدو من الصعوبة تغييرها. ويصبح التراث في هذه الحالة مجرد أداة ووسيلة لإثبات صحة هذه الأحكام، ولذلك يغدو همه (تكييف) التراث ليتلاءم مع وجهته الحداثية. وللتدليل على هذا الرّأي نكتفي ببعض النّماذج؛ فهو يذكر مثلا بأنّ أبا العتاهية على سبيل المثال " استطاع " أن يبدع لنفسه مقاييس شعرية خاصّة، فكان ذلك هزّة عنيفة للسلفية و التّقليد، وأن ّ أبا تمام " خرج على التّعبير الشّعري التّقليدي حتّى اتّهم به الخارجون على الأصول "ويتحدث عن تمرد أبي نواس ،واستهزائه بمفهوم الشّعر في زمنه، حتّى اتهم بالشّعوبية واللاعروبة وأخيراً نجده يشيد بألف ليلة وليلة وذلك لأنها كتبت بلغة عربيّة محكيّة.

إنّ هذه النّصوص وغيرها تكشف لنا أنّ الخال يعيد قراءة التّراث العربي وفق تصوره الخاص للحداثة، ويحاول أن يرصد منه ما يوافق مشروعه فهو، إذن، ينطلق من تصوّر سابق ومعايير جاهزة لا يتجاوزها إلى بحث مفصّل وشامل للمسألة، ولذلك ظلّت قراءته تعاني (الانتقائيّة) و(التّعميم). ولعلّ هاتين السمتين تضعان خطاب الحداثة لديه أمام اختبار حقيقي، وبخاصّة أنّ الانخراط في المسائل التاريخية يحتاج إلى أدوات وآليات أكثر عمقاً وشمولاً من هذا الطرح النقدي العابر، ويحتاج كذلك إلى مساحة أوسع للحوار مع منجزات التراث، إذ لا تكفي هذه الإشارات السريعة مع عمقها وجدّتها إلى تقديم حكم دقيق وشامل.

ولعلّ الخال لم يكن معنيّاً الى ذلك الحد بالتراث بقدر عنايته بروح العصر وما ينطوي عليه من قيم روحيّة وعقليّة فقد ظلّ تركيزه منصبّاً على الحاضر باعتباره زمن الحداثة.

وبالجملة، فإنّ الخال برغم حرصه على عدم إحداث قطيعة مع التراث العربي، فإنّه في الوقت ذاته لم يعمل على رفع مستوى حضوره وتوظيفه بشكل واضح في فكره وإبداعه، وظلّ بالمقابل مشدوداً إلى " التراث الإنساني " والأوروبي بالتّحديد.

وهذا الحكم يظل صحيحاً على تجربة الخال بوجه عام، غير انه ما يلبث أن يتغير إذ نشهد لديه على المستوى الإبداعي عودة واضحة الى التراث العربي بشكل لافت في المرحلة الأخيرة وخاصّة في ديوانه (الولادة التانية) وفي أعماله النثريه: (يوميات كلب)، وعلى (هامش كليلة ودمنة). وهو ما يعكس لنا انشغاله الدائم بمسألة التراث وإعادة النظر المتواصلة فيه .

رابعا: الموقف من الغرب

تشكل علاقة الحداثة العربيّة بالثقافة الغربية إحدى أهم القضايا في الفكر المعاصر وأكثرها إثارة للجدل. وقد سبق لنا الوقوف على هذه المسألة حيث تبين لنا أن المفكرين والنّقاد

العرب قد انقسموا في تقييمهم لطبيعة هذه العلاقة فريقين رئيسين: فريق ينظـر إلـى الحداثـة العربية من خلال تبعيّتها للثقافة الغربيّة، وبذلك يتم تجريدها من هُويّتها الذّاتية وتغـدو مجـرد استنساخ للآخر. أمّا الفريق الثاني: فيؤكّد على أنّ الحداثة العربيّة، وإن استلهمت ثقافة الغـرب، فإنّها ليست نسخة عنها فهي كما يقول أدونيس:" إشكالية عربيّة قبل أن تكون غربيّة".

فيما يتعلق بالخال تبدو المسألة محسومة إذ لا يمكن في نظره تصور نهـوض حداثـة عربية بمعزل عن الحداثة الغربية. وتتأسس العلاقة بين الحداثتين استناداً إلى فكـرة (التّـراث الإنساني) أو (الحضارة الإنسانية) ويوضحها لنا على الشكل التالي: " الحضارة الإنسانية نشأت وترعرعت في حوض البحر المتوسط وفعلت فيها عبر التاريخ شعوب مختلفة، وعلى مراحـل، كان عندك (هكذا) العبرانيون، فالآراميون، فالكنعانيون، فاليونان، فالرومان، فبيزنطة، فالعرب، وأخيرا الشعوب الأوروبية "[١].

وبهذا الطرح المتوسطي المستند بشكل خاص الى نظرية أنطون سعادة يتم النّظر إلـى الغرب، باعتباره عنصراً أساسياً وشريكًا حقيقيًّا وفاعلاً في الحضارة الإنسانيّة الواحدة، كما يتم توظيف فكرة وحدة الحضارة الإنسانية لتسويغ الاندماج الحضاري والثقافي بالغرب، بوصفه أحد عناصر المنظومة الحضارية المتوسطية، وبهذا المعنى يصبح النظر إلى " المثاقفة مع النمـوذج الثقافي الشعري، بوصفه عودة إلى الأصول "[٢].

وقد كشف الخال عن توجهه نحو الاندماج بين الحضارتين في رسالة بعثها من فرنـسا إلى سلمى الجيوسي جاء فيها " تتكلمين عن حضارة العرب بلهجة (نحن) و(هم) وهذا خطـأ ذلك أنّ هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم، فقد أسهمنا في مرحلة من تاريخنا، ولن يكـون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد، ويضيف مؤكداً علـى العلاقـة مـع الغـرب" فالحضارة الإنسانية واحدة ونحن ننعتها بالغربية أو الأوروبية، لأنّ الغرب أو أوروبا قد أعطاها في الألف سنة الآخرة أكثر مما أعطتها أي منطقة جغرافية أخرى، المهم أنّ هذه الحضارة هي حضارة الإنسان المتراكم عبر التاريخ، وهي نتيجة مجهود الإنسان في كل مكان"٣.

---

[1] الخال، **التاريخ والابداع**، ص٧٣

[2] باروت، محمد، الحداثة الأولى، ص٢٣

[3] هيئة التحرير، (١٩٦٠)، أخبار وقضايا، شعر، صيف، ص١٣١

ونتيجة لهذا التصور لا يغدو الغرب كائناً غريباً عن الحضارة الإنسانية في بعدها المتوسطي والإنساني، فهو في صميم جوهرها وبتعبير أوسع فإن " الحضارة الأوروبية اليوم، ليست أوروبا بالمعنى الجغرافي، وإنما هي حضارة إنسانية مركزها أوروبا "[١].

وما تكتسبه أوروبا– والغرب عموما – من خصوصية ودور محوري في الحضارة الكونية نابع بالدرجة الأولى من فاعليتها الحضارية وميلها الواضح نحو المغامرة اللامحدودة، وهو ما تسبب في إنجازات مادية وثقافية كبيرة تحققت " بفضل عبقرية شعوبها وجهدها والروحي "[٢]. وقد أدّت هذه المنجزات في النتيجة إلى تحقيق الرخاء والحرية للإنسان الغربي إلى مستوى " لم يصل إليه من قبل، ولعله وصل إليه فقط في أثينا على عهد سقراط وأفلاطون "[٣].

ولا يفوّت الخال هنا فرصة للتعبير عن إعجابه اللامتناهي بالحضارة الغربية، والتبشير بقيمها ومنجزاتها الفكرية، ولهذا يرى أن تحقيق النهضة لا يتم إلا بالتواصل مع هذه الانجازات و" الغوص إلى أعماق التراث الروحي – العقلي الأوروبي وفهمه، وكونه، والإبداع فيه"[٤].

وهو في هذا النص يشير إلى أنّ التواصل لا يتحقق بمجرّد الاحتكاك السطحي بل لا بدّ من التماهي بها، وتحقيق التفاعل الخلاّق عبر آليات محدّدة، تبدأ أولاً بالبحث الجاد عن الجذور الفكرية والإبداعية المكونة الثقافة الغربية ورصد لقيمها الأصيلة، وبعدئذ فهمها، وإدراك خطورتها في التغير الحضاري، وأخيراً تمثلها بوعي بوصفها النموذج الثقافي الأمثل الواجب احتذاؤه.

فالتواصل اللامحدود بالثقافة الأوروبية يعد السبيل الوحيد في نظره لتحقيق النهضة الشاملة فهو يتعامل معها باعتبارها ثقافة إنسانية فاعلة تمتلك القدرة على تحديث الثقافة العربية، ومن هنا فان النهضة " لا تقوم بالعودة إلى نشر الآثار الماضية وإعادة نشرها، واجترار معانيها ومبانيها، وإنّما تقوم على التأثر في تراث حيّ آخر تأثراً عميقاً شاملاً غايته أو نتيجته التبني والتملك إلى أقصى حدّ "[٥].

---

[1] الخال، التاريخ والابداع ،ص٧٣

[2] المرجع السابق ، ص٧٣

[3] أخبار وقضايا، ص١٣١

[4] الخال، مستقبل الشعر في لبنان ،ص٣٤٤

[5] الخال، دفاتر الأيام، ص١٣

وبذلك يتأسس تصوّر جديد للهويّة الثقافية العربية يندرج فيها المنجـز الثقـافي الغربـي بوصفه مكوناً جوهرياً وفاعلاً فيها. وتبعاً لذلك، فإنّ العرب " لا يكونون بالفعل ناهـضين ، إلا حين يعتبرون شكسبير شاعرهم، كما هو شاعر الإنجليز، ويفخرون به "[١].

إن إلحاح الخال على مسألة العلاقة بالغرب جعله شديد الاهتمام برصـد تجلياتهـا فـي المجتمع العربي منذ إرهاصاتها الأولى التي تزامنت مع بدايات تشكل العصر الحديث منذ أواخر القرن الثامن عشر، وذلك بفضل الاحتكاك المباشر مع الغرب عبر قنوات الاتـصال الـسياسي والثقافي والديني، بدءاً بحملة نابليون على مصر، ثم قيام حكم محمد علي. كما تجلت عن طريق الإرساليات التبشيرية والتربوية، وأخيراً من خلال الصلات المذهبية ببعض الدول الأوروبية [٢]. وبفضل هذا الاحتكاك المباشر برزت ملامح الحداثة في الثقافة العربية كما نجدها عند بطـرس البستاني ورفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني وغيرهم.

وهكذا تكون الحداثة العربية قد تولدت بفعل الاتصال بالغرب، ويغـدو الحكـم عليهـا مشروطاً بهذا الاتصال ومدى فاعليته، غيرأن ما حققه الفكر النهضوي في هذا المجال سـرعان ما تلاشى من الواقع العربي، وهو ما يؤكده غياب فكرة الانفتاح نتيجة غيـاب العقلانيـة عـن المشهد الثقافي وهيمنة الفكر السلفي الذي يقف موقف الممانعة من الانفتاح على الغرب.

وفي السياق ذاته يعود بنا الخال الى التراث من جديد لرصد حالة الانغلاق التي يشهدها الواقع الراهن والتي تعود الى أصول قديمة في التراث مازال آثارها ماثلة في الثقافة المعاصرة فهو يرى بأنها تاريخيا بدأت بشكل واضح، بانهيار الحضارة العربية الإسلامية فـي الأنـدلس وذهاب عصر المامون بوصفه نموذجا للانفتاح [٣]. وهو في هذه العودة إلى الماضي يلمح الى ما يمكن أن تمارسه المؤسسات الثقافية التقليدية في الوقت الراهن في تجذير فكر الانغلاق، وعليـه يغدو من الضرورة أولا إعادة النظر في هذه المسألة المهمة وبشكل جذري في الثقافة العربيـة بدءاً بجذورها التاريخية.

أما ما تشهده الثقافة العربية من انفتاح على التيارات الفكرية والإبداعية من الغرب فإنه، في نظره , لا يمثل احتكاكا حقيقيا ولا يساهم في تأسيس الحداثة في الثقافة العربيـة بالـشكل المطلوب فليست المسألة، في رأيه، مجرد" تبني المعطيات والمفاهيم الصالح منها والطـالح "[٤]؛

---

[1] الخال، التاريخ والابداع، ص٧٣

[2] الخال، الحداثة في الشعر، ص٥ ، وكذلك الاديب العربي في العالم الحديث ص٣٧

[3] الخال، الحداثة في الشعر ، ص٩

[4] الخال، الاديب العربي في العالم الحديث ص٣٧

فالغرب من منظوره ليس نسيجا موحدا ومتجانسا فثمة مناخ من التيارات والمذاهب المتنوعة والمتضاربة ، وهي ولا تصلح جميعها لتمثيل الواقع العربي ، ولهذا فان مجرد الانفتاح على الغرب غير كاف إذ لا بد من استلهام ما يلائم المجتمع العربي من قيم وتصورات جديدة . تلك هي أطروحة الخال حول العلاقة بالغرب ، ونجد من المناسب هنا التوقف عند بعض الملاحظات حولها .

حيث نلحظ بدايةً أنّ الخال يتبنى النظرية المتوسطية في سياق لبناني حيث يتعامل مع الثقافة الغربية بوصفها ثقافة جزءا من الإطار المتوسطي .و يتم توظيف فكرة المتوسطية لتسويغ الاندماج الحضاري الشامل[1]. ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه النظرية لما تنطوي عليه من أبعاد تاريخية وحضارية موسعة تخرجنا عن حدود الدراسة،[2] ونكتفي بالإشارة إلى أن الخال بحكم انتمائه الأيديولوجي السابق ظل إلى زمن طويل مسكونا بفكرة المتوسطية . وقد تعززت هذه الفكرة لديه بفعل ظهور بعض التوجهات السياسية والفكرية المسيحية في لبنان تحديدا كانت تنادي بضرورة الارتباط بالغرب [3].

عمومًا يتميز الغرب في خطاب الخال بحضوره الطاغي و الشامل، فهو كيان له خصوصيته الإبداعية وإطاره الحضاري المميز ، حيث يتم النظر إليه باعتباره نسقاً ثقافيا متماسكا يمتد تاريخياً " منذ طاليس وسوفوكليس إلى ازراباوند وهيدجر"[4]، وبهذا تتشكل الحضارة الغربية في إطار تاريخي وحضاري موحد بدءا بالحضارة اليونانية، مروراً بالمسيحية ، ومن ثمّ عصر النّهضة و التنوير، ووصولاً إلى العصر الحديث .

و علاوة على ذلك تكاد تكون الثقافة الغربية بتياراته المتعددة المصدر الوحيد الذي يصدر عنه الخال في رؤيته، حتى لتبدو لنا في مجملها ذات طابع غربي . ويحضر الغرب بوصفه كلاً ثقافياً شاملاً يظهر بتجلياته الفكرية و الثقافية ورؤيته الشاملة للحياة . واللافت هنا أن المسيحية تظهر بوصفها رؤية ذات طابع غربي وهو ما نستشفه في قوله: " فالحضارة الغربية لا نستطيع أن نفصلها عن المسيحية لا من حيث الطقوس وانما من حيث هي نظرة

---

[1] باروت، محمد ، الحداثة الأولى، مرجع سابق، ص٢٤–٢٦

[2] في هذا الصدد يرى بعض الدارسين أن مثل هذه العلاقة ظهرت في الفكر العربي مع بدايات القرن العشرين بتأثير من الفكر الغربي الذي ينظر إلى الغرب على أنه مكون ثقافي لا يخضع لشروط الجغرافية .يراجع إبراهيم ، عبد الله ،(٢٠٠٤)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ص١٦-١٧

[3] لمتابعة فكرة المتوسطية وبواعث ها وتأثيرها الخال ومجلة شعر عموما يراجع باروت، الحداثة الاولى، ص٢٤وما بعدها

[4] الخال، الحداثة في الشعر، ص١٠

معينة إلى الوجود فعندما تتأثر بالحضارة الأوروبية كانت تحكم الضرورة تتأثر بخلفيتها ومن ضمنها المسيحية "[١].

والملاحظ هنا أن الغرب بتجلياته الثقافية الشاملة يشكل نموذجاً حضارياً مهيمناً له القدرة المطلقة على السيرورة واختراق الحدود الجغرافية كما يبدو نموذجا متعاليا يتمثل كرؤية متكاملة ومتماسكة للعالم ، وغير خاضعة للفحص و النقد ، ومن هنا ، لا نجد لدى الخال اهتماماً فعليا بفكرة إعادة النظر في الثقافة الغربية ،على غرار ما فعل في موضوع التراث. ولذلك تبدو لنا الثقافة الغربية وحدة واحدة منسجمة مع ذاتها ، ولا تعاني أزمة فكرية أو إبداعية، ولا تتعرض عبر سياقها التاريخي الممتد لأي قيم تقليدية تعطل سيرورتها الفكرية والإبداعية، مثلما يحدث في شتى الثقافات .

إنّ رؤية الخال للثقافة الغربية كنتاج فكري وإبداعي استثنائي ومهيمن قاده إلى تجاوز الجانب الاجتماعي للحداثة العربية ، أو حتى البحث عن مدى ملاءمة النموذج الغربي للشروط الاجتماعية و الثقافية في المجتمع الغربي

فعلى الرغم من أن الحداثة العربية " كمشروع حداثي ينطلق من خصوصية الثقافة العربية واستجابة للمتغيرات الجذرية التي شهدها المجتمع العربي"[٢]، إلا أننا لا نلحظ أدنى عناية للخال بهذه المسألة وكأنه غير معني بخصوصية الثقافية العربية بقدر ماهو مشغول بضرورة انفتاحها على الثقافة الغربية والأنجلو أمريكية على وجه التحديد .

ولا شك أن مثل هذا التوجه اللامحدود نحو الثقافة الانجلو امريكية يثير تساؤلاً حول إمكانية اختزال الحداثة في نموذج واحد عالمي و مطلق ، وهو ما يتعارض مع أساس الحداثة الذي يفترض أن " لكل حداثة نموذجها الخاص نسقها المعرفي المتميز أسئلتها التي ارتبطت بهمومها ، وهي لا تشترك مع غيرها من الحداثات إلا من الملامح الثقافية التي يكتفي بها "[٣].

لقد قامت نظرية الخال الفكرية و الشعرية على استلهام النموذج الغربي بصورة مطلقة ، وعلى الرغم من أنه كان يشير بين الحين و الآخر إلى أهمية التواصل مع الثقافة العربية ، كما كان يؤكد في أحيان عديدة إلى أن الحداثة العربية قد نشأت نتيجة ظروف المجتمع العربي

---

[1] الخال، التاريخ والإبداع، ص٧٤

[2] سعيد، خالدة، الملامح الفكرية للإبداع، مرجع سابق، ص٣١

[3] عصفور، جابر، ملاحظات حول الحداثة، ص٦٤

الخاصة وضمن معطياتها الثقافية، إلّا أننا مع ذلك لا نشهد لديه في الواقع العملي حضوراً للثقافة العربية بشكل ملحوظ ، أو مراعاة لإشكالياتها وشروطها الخاصة.

ولعل هذه القضايا وغيرها قد عرضت موقفه للانتقاد حيث تم النظر إليه إلى أنه" حاول أن يجعل الحداثة الشعرية العربية تابعاً للحداثانية الغربية في مفاهيمها المعاصرة وعلى مستوى الممارسة الشعرية حاول أن يشدّ الشاعر العربي إلى موقف أنطولوجي فلسفي مماثــل لموقــف الشاعر الحداثاني الغربي "[١].

وأخيراً نجد من المهم التنبيه إلى أن الدعوة إلى التواصل بالغرب ليست جديدة في الفكر العربي، فهى ذات جذور بعيدة ترتد إلى عصر النهضة، ومن الملاحظ أن فكرة التواصــل قــد أصبحت مع مرور الزمن أكثر قبولاً في الأوساط الثقافية، غير أن المشكلة في طرح الخال حول هذه القضية الخال أنه يتبنى الحداثة الغربية بشكل مطلق، وقد كان من الممكن قبــول طرحــه بصورة أكبر، فيما لو كان الهدف منه الانفتاح على الغرب وليس الذوبان التام فيه.

---

[1] ثامر، فاضل، جدل الحداثة في الشعر، ص٨٩

الفصل الثالث

ملامح الحداثة في شعر يوسف الخال

الرؤيا الشعرية

الرؤيا الشعرية

يهدف هذا الجانب من البحث إلى قراءة التجربة الشعرية للخال، والكشف عن خصوصيتها، وذلك بمحاولة استكشاف أبرز الملامح والسمات التي تميزها في ضوء آرائه النقدية حول الشعر.

ويشار هنا إلى أن دعوة الخال النظرية إلى بلورة مفهوم شعري جديد تزامنت على المستوى الإبداعي في محاولة تجسيد نص شعري حديث بمضمون حديث، وأدوات تعبيرية حديثة. ذلك يصبح السؤال الأهم في القسم الثاني من البحث هو : ما مدى التماهي بين نظرية الخال وإبداعه ؟ أو بمعنى آخر: كيف انعكست آراؤه النقدية أولاً في بلورة رؤيته الشعرية وموقفه من الحياة بأبعادها المختلفة: الإنسان والزمن والواقع. وثانياً:في توظيف عناصر جديدة على مستوى: اللغة والرمز والصورة والإيقاع والبناء الفني؟

يمكن القول في هذا الصدد إن أبرز ما أنجزته الحداثة العربية يكمن في إعادة النظر الشاملة في القصيدة العربية وما تزامن معه من السعي إلى بلورة مفهوم شعري حديث في مستوى العصر الذي نحن فيه.

وإذا كان المفهوم التقليدي قد حاول تأطير القصيدة في ضوابط وقوانين – كانت في جملتها شكليّة لا تكاد تلامس جوهر الشعر، فإن المفهوم الحديث قد تنبّه إلى هذه المسألة حيث إنّه لم ينظر إلى الشعر من الزاوية الشكلية – على الرغم من سعيه إلى شكل حديث– بل لفت الانتباه إلى أن الشعر قبل كل شيء نظرة حديثة إلى الوجود، وموقف جديد من الحياة أو هي بمعنى آخر (رؤيا) ذات طبيعة خاصّة. وأهم ما يميز هذه الرؤيا أنها تقوم على التجاوز، فهي "قفزة خارج المفاهيم القائمة، وتغيير في نظام الأشياء وفي النظر إليها "[١]، وهي– بتعبير رينيه شار " كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف "[٢].

ولا يذهب الخال بعيداً عن هذا التصور. حين يؤكد على أن وظيفة الشعر هي تجاوز قوانين المنطق والواقع، و" النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشّة المبهمة ليكشف عن

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، ص٦١

[2] المرجع السابق، ص٦١

أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى"[1]، إذن فهو يرفض النظر إلى الواقع كما هو في صورته الجاهزة، ويسعى بالمقابل إلى إعادة خلق العالم عبر تجربة الفنان الشخصية، وهو بهذا يرفض رؤية الواقع الموضوعي في صورته الجاهزة، وأن تكون التجربة الشعرية مجرد محاكاة أو استنساخ لتجارب أخرى. ولترسيخ هذه المسألة نجده يلح بشكل قاطع على أولوية التجربة الشخصية أو الكيانية وفي هذا تأكيد على الخصوصية الإبداعية للفنان وحريته في تجسيد موقفه الشخصي بكل أبعادها.

وإذا تأملنا تجربة الخال الشعرية فإننا نستطيع استكشاف أبرز ملامح هذه الرؤيا الجديدة بحيث يمكننا إجمالها في أنها

أولاً: رؤيا شاملة تتناول شتّى قضايا الوجود الأساسية: الإنسان والواقع والزمن .

ثانياً: رؤيا فردية كيانية، تعكس تجربة شخصية خاصة.

ثالثاً: رؤيا ميتافيزيقية لاهوتية تقف في مواجهة الرؤيا المادية للوجود.

رابعاً وهو الأهم: رؤيا إنسانية يشكل الإنسان فيها محور الوجود، لذلك يغدو" الإنسان في ألمه وفرحه، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير للشعر"[2]. لهذا يصبح من مهمة الشعر السعي إلى تجسيد قضايا الإنسان الأزلية ومعاناته بكل أبعادها.

يمكننا الحكم بشكل مبدئي – وكما سيتبين لنا– بأن تجربة الخال ليست تجربة تقليدية مكرورة، وإنّما هي رؤيا جديدة تسعى إلى اكتشاف الواقع وتجاوزه من أجل إعادة صياغته بشكل جديد، وتحاول النّفاذ إلى أعماق الواقع للكشف عن صورته السّلبية وما يرافقها من تعرّض الإنسان للاغتراب.

وسنحاول في هذا المبحث الوقوف على أبرز ملامح تجربة الاغتراب التي تتجلى من خلال ثلاثة محاور رئيسية تمثّل الموقف من: الواقع العربي، والواقع الإنساني، وأخيراً الموقف من المرأة.

ولا بد من التنويه قبل ذلك إلى أننا اعتمدنا في هذه الدراسة على الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر وخصوصا شعر مرحلة الحداثة، وهو يتضمن ديواني: (البئر المهجورة) وقد نشر سنة ١٩٥٨ و(قصائد في الأربعين) المنشور سنة ١٩٦٠، بالإضافة إلى (قصائد لاحقة).

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص١٤

[2] الخال, **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٤٤

المستوى الأول: الواقع العربي والأزمة الثقافية

أصبح من الواضح لدينا –من خلال القسم النّظري من هذه الدراسة – أنّ مشروع الخال في جوهره مشروع ثقافي وفكري شامل يهدف في جوهره إلى إعادة تأسيس البنية الثقافية العربية وفق معايير جديدة.

على الصّعيد الإبداعي نلحظ حضوراً مكثفاً للمسألة الثقافية، وهو يعكس لنا انشغاله اللامحدود بالواقع العربي وهو يظهر من خلال عملية رصد دقيقة لما يواجهه هذا الواقع من أزمة ثقافية تكاد تعصف بكيانه، ولهذا نجده يتوقف عند هذه الأزمة مجليّاً أبعادها المختلفة على نحو ما نجد في قصيدة (الدّارة السوداء):

دارتي السوداء ملأى بعظام

عافها نور النّهار

من يواريها التّرابا

علّها تبعث يوماً [1]

تطرح القصيدة مع مطلعها وبقالب رمزي أزمة الواقع العربي – المتمثل بالدارة السّوداء – فهو يعاني حالة من العقم الثقافي تجعله في حالة أشبه بالموت تهيمن على أجواء النص السابق كما يظهر في المعجم اللغوي: (العظام) و(يواريها التراب) و(تبعث). وسبب هذه الأزمة هو الثقافة العربية ذاتها – ويرمز إليها الشاعر بالعظام – وهو يكمن في تكريسها لثقافة الانغلاق على الآخر ورفضها الجذري لمد قنوات التواصل به، الأمر الذي أوصلها بالنتيجة إلى هذه الحالة المأساوية:

آه كانت كائنا يملأ جفنيه الظلام

أبكماً ، كالجدث المغلق ، مشلولاً، كسيحاً

راح يستعطي على عرض الطريق [2]

لعلّ صورة الثقافة العربية هنا أصبحت أكثر وضوحاً، فقد تعرضت نتيجة تحجرها إلى الشلل التام، وأصبحت عاجزة عن التعبير عن معطيات الواقع المعاص، وغير قادرة بالتالي على إفراز قيم ثقافية وإبداعية جديدة تواكبه.

ويبدو لنا الشاعر هنا على وعي تام بتردّي المشهد الثقافي الراهن، لذلك نجده يغوص في أعماق الواقع مستكشفا أبعاده المأساوية بكل تجلياتها.

---

[1] الخال، يوسف، البئر المهجورة، الدارة السوداء، ص١٩٩

[2] الخال، البئر المهجورة ، ص١٩٩

غير أننّا ونحن نتابع معه هذه الرحلة في جنبات (الدارة) وما تتعرض له من أزمة نجده قد تعرض هو نفسه لأزمة داخلية أشد حدّة وعمقاً:

يا صديقي أنا لا أندب حالي

أنا لا أعرف حالي

العصافير بنت أعشاشها

حيثما حطّت بها ريح الشمال

وأنا في هذه الدارة وحدي

جاثماً كالهم، كاللعنة، كالخوف [١]

نحن هنا إزاء إنسان مستلب ،مغترب عن ذاته ووجوده، وعلى الرغم مما يبديه في مفتتح هذا المقطع من محاولة لإنكار مأساويته(أنا لا أندب حالي)، فإنه يستشعر في لاوعيه ضعفه، و تلاشي سماته الإنسانية، وذلك نتيجة عدم قدرته على تحقيق هويته الثقافية والوجودية. وتكشف لنا الأبيات بدقة بالغة عن المفارقة الوجودية التي يحسّ بها الشاعر: فهو من جهة يفتح عينيه على الوجود فيرى كلّ شيء من حوله يضج بالحيوية والفاعلية لأنّه أدرك ذاته وحدّد وجهته، في حين يظل هو قابعاً في ظلمات دارته مستوحشاً، عاجزاً، يحس بأشباح الاغتراب تطارده من كلّ صوب. إنّ ما تعانيه الذات– في الإطار الثقافي والإبداعي على وجه التحديد – نابع في عدم قدرتها على تحقيق خصوصيتها الإبداعية، ولذا تظل تجربتها رهينة التقاليد والأعراف الثقافية التقليدية:

لألف سنة وأنا أمضغ القات .لألف سنة وأنا

أركب جواداً ميتاً .لألف سنة وأنا بلا وجه

قناعي لوحة على قبر [٢]

وغياب الحرية الإبداعيّة كما يشير المقطع السابق ليس أمراً طارئاً على الواقع العربي الثقافي الراهن، بل إنّ جذوره تمتد لتلامس التراث الثقافي، وعليه يغدو الماضي والحاضر وجهين لصورة واحدة.

وإذا كان الشاعر قد انشغل فيما سبق بالكشف عن طبيعة الواقع العربي وأزمته الثقافية فإنّنا نلحظ لديه اهتماما أكبر بمحاولة تجاوزه، ولعلّ هاجس التجاوز يلخص لنا مشروع الخال على المستوى التنظيري وكذلك الإبداعي كما تطرحه مجموعة (البئر المهجورة) فهي تتمحور

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الدارة السوداء ، ص٢٠٠

[2] الخال، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة، ص٢٨٤

"حول فكرة مزدوجة: عقم الثقافة العربية وتخلفها من ناحية، وطريق إخراجها إلى نهضة شاملة من ناحية أخرى" [١]. وتنهض فكرة التجاوز في، صورتها الأولية، على فكرة دينية الأصل كما تظهر لنا في قصيدة (البئر المهجورة) حيث يبدو لنا الشاعر ممثلاً بإبراهيم، الشخصية المحورية في القصيدة، بدوره النبوي إذ يحمل إلى مجتمعه قيم النهوض والتغيير، غير أنه مع ذلك يقابل بالنكران واللامبالاة:

و سائر البشر

تمر لا تشرب منها ، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر [٢]

وتنطوي هذه المفارقة على الحسّ المأساوي الذي يستشعره الشاعر وما صاحبه من إحساس عميق بالاغتراب نتيجة القطيعة التي تعرض لها من المجتمع، حتى إنه بات يتمنى مشاركة الآخرين له ولو سلبيا برمي حجر. وعلى الرغم من هذه الاستجابة السلبية من طرف المجتمع، فإنّ الشاعرفي المقابل، يفكر بالتضحية بنفسه من أجل الآخرين لتخليصهم من الواقع الثقافي والفكري القاحل المهيمن عليهم ولذلك نجده وهو يقترب من مواجهة الموت يبحث عن الخلاص :

ترى يحول الغدير سيره ، كأن

تبرعم الغصون في الخريف، أو ينعقد الثمر

ويطلع النبات في الحجر [٣]

وسرعان ما تأخذ فكرة الخلاص بعداً أكثر جديّة وعمقاً ونحن نتابع رحلة الشاعر نحو النهاية المأساوية، وخصوصاً مع ظهور صوته بشكل مباشر وهو يعلن عن لحظة الخلاص:

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد

أتبسط السماء وجهها ، فلا

تمزّق العقبان في الفلاة

قوافل الضحايا

أتضحك المعامل الدخان .[٤]

---

[1] الساسي، جاك ، **يوسف الخال ومجلته شعر**, ص٨٨

[2] الخال، ديوان البئر المهجورة ، قصيدة البئر المهجورة ، ص٢٠٣

[3] المرجع السابق، ص٢٠٣

[4] الخال، ديوان البئر المهجورة ، قصيدة البئر المهجورة ، ص٢٠٤

ما نستشفه من الأبيات هو اقتراب لحظة التّحول التي يطمح إليها الشاعر، ولكنها لحظة شبه مستحيلة؛ فالعقبان لن تتوقف عن مطاردة الجثث، كما أن المعامل لن تتوقف عن إصار الدخان، ومع ذلك نشعرونحن نتابع القصيدة بأنها أصبحت على مشارف الواقع، واصطبغت بطابع إنساني خالص ازدادت ملامحه كثافة ونحن نقترب من لحظة المواجهة والتضحية من أجل الآخرين :

وحين صوّب العدوّ مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والرّدى
صيح بهم: تقهقروا. تقهقروا
في الملجأ الوراء مأمن
من الرّصاص والرّدى
لكنّ إبراهيم ظلّ سائراً
إلى الأمام سائراً
وصدره الصغير يملأ المدى [1]

من الملاحظ أنّ الخال يوظف فكرة الموت توظيفاً جديداً محاولاً بذلك تجاوز الرؤية الرومانسية في نظرتها للشاعر بوصفه نبياً وضحية معاً حيث يمنحها أبعاداً جديدة من خلال شحنها بأبعاد وجودية ودينية إيجابية عميقة في إطار رؤية شعرية وفنية جديدة. ومع ذلك فإنّ هذه الرؤية –من الناحية العملية– تكتسي بملامح رومانسية انسحابيّة وتظل مجرّد إحساس داخلي للشاعر،وهذا من شأنه يستدعي رؤية أكثر تأثيراً وفاعلية .

وتأخذ فكرة التجاوز بعداً أكثر إيجابية من خلال محاولة التغيير، وهي تبدأ في صورتها الأولية على شكل أُمنية يطمح الشاعر إلى تحققها :

ليت من يجرؤ، من يقوى
على طمر العظام
أنا لا أجرؤ، لا أقوى
على طمر العظام [2]

---

[1] الخال، ديوان البئر المهجورة ،ص٢٠٥

[2] الخال، البئر المهجورة، الدارة السوداء ، ص٢٠٠

يمثل (طمر العظام)هنا دلالة على فعل التغييربتجاوز القيم الثقافية البالية المهيمنة على الواقع العربي، غيرأن الشاعر يعفي نفسه من هذه المسؤولية تحت ضغط إحساسه العميق بالاستلاب وتعطل قدرته على الإبداع مما يشي بضعفه أمام الواقع، وصعوبة تغييره.

قبضتي كلت وأظفاري براها

الزحف من دار لدار

منذ ما سمرت في الحرف مصيري

منذ ما أطفأت الريح على الشط مناري[١]

ما زلنا حتى الآن نتابع محاولات الذات الشاعرة لتجاوز أزمة الواقع العربي، ويبدو أنّ محاولات التغيير من داخل (الدارة) ممثلة بالواقع العربي – لم تنجح بسبب طبيعة الثقافة العربية المعاصرة بما تنطوي عليه من جمود وتكلس، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى الخروج خارج حدود الثقافة العربية بحثاً عن واقع ثقافي أكثر انفتاحاً يعيد من خلاله تشكيلها على نحو جديد. وتبدأ فكرة التحول صوب الخارج على شكل تساؤلات تبرز الحسّ الدرامي بشكل واضح

أتراني أهجر الدار وأمضي

" يدفن الأموات موتاهم " وأمضي ؟

أين أمضي ؟[٢]..

ويبدو لنا أنّ قرار التحول غير محسوم بعد، فالشاعر ما يزال متردّداً في تنفيذه، وذلك بسبب إحساسه الحاد بثقل التقاليد الثقافية في الواقع العربي وصعوبة تغييرها:

أم تراني ألزم الصمت وأبقى

مثل آبائي أبقى

جاثما بين عظام

عافها نور النهار[٣]

تبدو لنا الذات هنا عاجزة مشلولة، غير قادرة بعد على اتخاذ القرار، لذا " تظل كل الخيارات الممكنة تؤدي إلى الأفق المسدود: الهجرة ،واللامبالاة ، والصمت، لذلك تحتمي الذات بما هو فوق الإنسان، (آه لا أدري ولكني أصلي)"[٤].

---

[1] البئر المهجورة، ص٢٠١

[2] المرجع السابق، ص٢٠١

[3] البئر المهجورة ، ص٢٠١

[4] الغزالي، عبد القادر(١٩٩٧)، الأنساق الدلالية والإيقاعية في البئر المهجوره، **نزوى** ، ص٨٨

وهكذا لم يبق أمام الشاعر سوى الانطلاق نحو (الآخر) في رحلة بحث عن مغامرة ثقافية جديدة تكشف عنها بالتفصيل (ثلاثية البحر) في قسمها الأول قصيدة (الدعاء) :

وأدرنا وجوهنا: كانت الشمس

غباراً على السنابك، والأفق

شراعاً محطماً ، كان تموز

جراحاً على العيون وعيسى

سورة في الكتاب [١]

تبدأ القصيدة بالوقوف على لحظة (القطيعة التاريخية) بين الثقافة العربية وثقافة الآخر ، وما تسبب عنها في إحداث أزمة حضارية حادة ما زال يشهدها الواقع المعاصر، ونشهد تجليّاتها في هيمنة قيم الجمود والجفاف على حساب قيم الإبداع و التجديد :

واهاً لدنيا من بخور ، من خمرة ، من رخام

تختفي ، تختفي على وهج دنيا

من نخيل بروقها ، وهجير

وحروف محفورة في السماء [٢]

نحن إزاء عالمين متناقضين: عالم الآخر وهو عالم مثالي طالما حلم به الشاعر، ويتسم بالخصب و الرفاهية، و يضج بالخصب والبهجة (بخور،خمرة، رخام)، لكنه ما يلبث أن يتلاشى من مخيلة الشاعر ليتماثل بدلاً منها عالم واقعي يتسم بالانطفاء(برق متلاش)، والوهج المهلك (هجير)، والاستحالة (حروف محفورة في السماء)

...انظر

كيف غارت جباهنا، كيف جفت

في شرايينا الدماء، وكيف

أنبح فينا صوت الألوهة، انظر

هوَ ذا الدرب موشح ، ورحاب

الدار قفر، والشط مضجع رمل

هجرته الأمواج [٣]

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الدعاء، ص٢٢٧

[2] المرجع السابق ، ص٢٢٧

[3] المرجع السابق ، ص٢٢٨

اللافت هنا أسلوبيّاً، وهذا ينسحب على مجمل القصيدة ، الحضور الطاغي لضمير الجماعة، الأمر الذي يولد لدينا انطباعاً قوياً بأن الأزمة التي يعانيها الواقع العربي أزمة عامّة تتعرض الذات الجماعية نتيجة لها إلى خطر تلاشي هويتها الحضارية، وهذه الأزمة تتحملها الجماعة ذاتها إذ هي المسؤولة عن هذه القطيعة التاريخية، ممّا يستدعي بالضرورة تقديم اعتذار جماعي للآخر نتيجة هذه الخطيئة الثقافية التي اقترفتها الثقافة العربية:

أيها البحر، أيها الأمل البحر

ترّفق بنا ، ترّفق ترّفق

ما أدرنا وجوهنا عنك إلا

بعدما مزّق السياط ضحايانا

ولم ترحم العبيد الجراحا

وهي حبلى [1]

لا يحدّد لنا الشاعر هويّة الآخر، بشكل واضح، وإن كانت ثمّة إشارات متعدّدة تجعلنا نميل كما لاحظ أكثر الدارسين إلى أن الخال يتحدث هنا عن العلاقة بالغرب من منطلق الدلالة الرمزية للفظ (البحر) ولا شكّ أنّ طرح الخال لهذه المسألة على هذا النحو، كما مرّ بنا في القسم النّظري من الدراسة، يثير إشكالية كبيرة في الفكر العربي وخصوصاً أن تجربته تجيء في مرحلة تاريخية عصيبة كان يمر بها المجتمع العربي تستدعي طرح هذه المسألة بالتحديد بحساسية شديدة، ولا سيما أنّها تصب بشكل مباشر في صلب مسألة الهويّة. لذا نجد كثيراً من الدارسين قد تناول تجربة الخال من جانبها الأيدولوجي، باعتبارها انعكاساً مباشراً لفكرة القوميّة السورية في ضوء تأثير مباشر من أنطون سعادة ، كما نجد في قراءة محمد جمال باروت[2] ،.

فلسنا نبرئ الخال من الوقوع تحت تأثير الفكرة المتوسطية وخصوصاً في بداية مشروعه الحداثي حيث ظل مشدوداً إلى الأجواء المتوسطية كإطار لتجربته وتحديداً في رؤيتها للعلاقة بالغرب كما يظهر لنا في هذا المقطع:

ونحن

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، ص٢٢٨-٢٢٩

[2] باروت، محمد، الحداثة الأولى، مرجع سابق، *ص١٧*

تقوم قراءة باروت ل (ثلاثية البحر) وفي تأويله للبحر بالتحديد بوصفه عودة إلى الجذور التاريخية ممثلة بحضارة المتوسط ويغدو استحضار الخال للرموز الكنعانية كما يذهب الباحث بمثابة عودة إلى حضارة المتوسط وهو مالا يتم إلا بالاتصال بالغرب وهو ما يعني الانفصال عن الرمال ممثلة بالحضارة العربية الإسلامية .

الشيء يا بحر ، من زمان قديم

وبنونا حجارة للزمان

والقباب التي تسيج واديك

حضور لديك: في كل حوزٍ

من حماها حكاية ... [١]

ما يهمنا هنا الوقوف على طبيعة العلاقة بالغرب، إذ يظهر بوصفه شريكاً تاريخياً في إطار علاقة قديمة تقوم على التكافؤ. وعليه فمثلما تستلهم الذات الجماعية في اللحظة الراهنة، ثقافة الآخر فإنّه – الآخر– قد مرّ في الواقع التاريخي في تجربة مشابهة كان مشدوداً أثناءها إلى ثقافة المتوسط وانجازاتها الحضارية.

غيرهذه الرؤية المتوسطية في محاولتها لتقديم تسويغ العلاقة بالغرب تظل مجرّد طرح تاريخي لا يكفي لجعل الغرب شريكاً حضارياً على الرّغم من أهمية هذه الشراكة وهو ما حاولت قصيدة (الدعاء) تكريسه حيث نجدها قد انشغلت بالتأكيد على الحاجة الملحّة لتجاوز الواقع من خلال تجربة الآخر.

وعلى مستوى آخر فإن قصيدة(السفر) تمثل خطوة أخرى باتجاه (الآخر) حيث إنها تعلن عنى بدء رحلة المغامرة نحو تجربته الثقافية الجديدة :

أخبرنا الرعاة ههنا

عن جزر هناك تعشق الخطر

وتكره القعود و الحذر

عن جزر تصارع القدر

وتزرع الأضراس في القفار مدناً

حروف نور تكتب السير

وتملأ العيون بالنظر

بها بمثل لونها العجيب

يحلم الكبار في الصغر [٢]

ولعلنا هنا نعثر عمّا يطمح إليه الخال في توجهه نحو الآخر ، إنه يبحث عن هوية ثقافية جديدة سمتها الأساسية المغامرة و البحث عن المجهول، وتنطوي في الوقت ذاته على قدر

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الدعاء ، ص٢٢٩

[2] الخال، البئر المهجورة، السفر، ص٢٣٤

لا نهائي ما الفاعلية و قوة الحضور و القدرة على الإبداع، وهو ما كان يفتقده تماماً في الواقع العربي ممثلاً في(الدارة السوداء). ويمثل البحر " الخلاصة الرمزية ، والصورة المصغرة للعالم الذي يرسمه الخال مقابل الأرض الخراب (المفازة) " [١]

على أن الشاعر في غمرة هذا الانبهار بالآخر لا يقع فريسة الذوبان و التلاشي أمام قوة حضوره ، فما يلبث أن يؤكد من جديد على حضور هويته الثقافية من خلال علاقة التكافؤ مع الآخر:

إذ ذاك نصعد المراكب الحاملة

الزجاج والصنوبر ، الحاملة الحرير

والخمور من بلادنا ، الحاملة الثمر [٢]

ولذلك فإنّ توجّهه صوب البحر لا يعني انفصاله التام عن واقعه، فعلى الرغم من إقدامه على فعل التجاوز فإنه ما يزال مشدوداً إلى ذاته الحضارية ، وواقعه الثقافي –على الرغم مما يعانيه من جمود وتخلف ، وهذا ما يؤكد لنا بأن تجربة الخال لم تكن انفصالا تاما عن الواقع العربي [٣] لهذا نجده في لحظة التجاوز يستشعر حسّاً مأساوياً دراميا حادّاً :

أقوم وأرحل عن صحرنايا

حزيناً ومالي رفيق

وفي صحرنايا ولدت ، وفيها

على حائط ساجد في الطريق

شنقت إلهي

....

وفي صحرنايا وأدت بناتي

وكنت الضريح

وفيها تشوّه وجهي [٤]

نجد الشاعر هنا مضطراً لما قام به من تجاوز، نتيجة ما تعرّض له بسبب الخطيئة الثقافية التي مارستها الثقافة العربية عبر تاريخها الطويل– ومازال– و تجلت بخنق حرية

---

[1] رزوق، أسعد (١٩٩٠) الشعراء التموزيون، الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، ص٤٣

[2] الخال، البئر المهجورة، السفر، ص٢٣٣

[3] اتضحت لنا هذه المسألة في الجانب النظري من هذه الدراسة وخصوصا في مسألة التراث .

[4] قصائد في الأربعين، الرحيل، ص٢٩٤

الإبداع والوقوف في وجه التجديد. و لذلك تظل مغامرته الثقافية غير مكتملة لأنّ المجتمع مازال ينظر إليها بحذر شديد؛ نتيجة انشداده إلى القيم التقليدية ، لذا تظل هذه التجربة الجديدة مرهونة بطائفة محدودة ممّن استهوتهم هذه المغامرة صوب الآخر:

رفاقنا الوراء تلكم الجبال آثروا

البقاء في سباتهم و نحن نؤثر السّفر [١]

ولهذا يظل الشاعر في حالة ترقب دائم للحظة التواصل اللامحدودة معه :

بالله لا تمهّلي

ردّي الحبيب لي

ردّيه كالإله من غيابه

أحضنه ، أغمره بقُبلي

بطيب طيب قبلي

وفي نعيم جسدي

أسكنه للأبد [٢]

وهكذا تظل رؤية الخال للانفتاح على الآخر غير محسومة تماماً في ظل تعرضها للمعوقات الاجتماعية، وعدم إمكانية تحققها في اللحظة الراهنة، ومع ذلك فإنّ الشاعر لا يشك في مشروعه ولو للحظة واحدة، لأنّه قد قرّر وبشكل نهائي بدء رحلة البحث عن وجوده الذاتي بعدما تعرض للتشوّيه نتيجة عزلته الثقافية :

أقوم وأرحل عن صحرنايا

وأسلك دربي إلى منتهاه

هنالك أحضن وجه التراب

وأسمع صمت الإله

وأبني من الريح مأوى يقيني [٣]

المستوى الثاني: الاغتراب كظاهرة إنسانية

ولعلّ تجربة الاغتراب تظهر لنا بشكل أوضح في إطارها الفردي الوجودي. وتكشف لنا معاينة الخال للواقع الإنساني الشامل عن ظهور أزمة وجوديّة حادّة تكشف لنا قصيدة

---

[1] الخال، البئر المهجورة، السفر ، ص٢٣٢

[2] الخال، البئر المهجورة ، العودة ، ص٢٣٩

[3] الخال، قصائد في الأربعين، الرحيل ، ص٢٩٥

(الجذور) عن طبيعتها، وأبعادها الذاتية والجماعية. وهذه الأزمة في جوهرها ناجمة عن غياب القيم الروحية الأصيلة وهي المتمثلة في رمز الجذور. في ضوء ذلك تبدأ القصيدة بإثارة حشد من التساؤلات المكثفة تدور حول سبب غياب هذه القيم عن الواقع الإنساني المعاصر، وحول المصير المأساوي الذي آلت إليه:

في الصيف تسأل الجذور عن مصيرها

والنهر لا يجيب

غصّت به العيون في الجبال أم

تلقفته في الهجير تربة؟ فمن

يجيب هذه الجذور عن مصيرها ؟ [١]

وسرعان ما تتجاوز القصيدة هذه التساؤلات لتنشغل برسم صورة الواقع بعدما تخلّى عن هذه القيم الأصيلة ، ليقع آنئذ فريسة أزمة وجودية حادّة تظهر من خلال ثنائية الجفاف /الخصب المتمثلة في ثنائية:الورق / الجذور

الورق الذي يهرّ جسد

والسر في الجذور

....

هنا الثمار بلح و برتقال ، وهناك

عنب يعصره السقاة خمرة

وحيث يكثر الجراد لا ثمار بل حصى

وعبثاً نصيح: نحن كالرياح

حرّة تجيء من مكانها وحرّة تروح [٢]

نحن إزاء عالميين متناقضين: عالم الجذور وهو يمثل الماضي بقيمه الروحية وهو عالم ثري خصب نستشعر فيه الحيوية و الفاعلية ، يقابله عالم الورق الذي يمثل الحاضر المسكون بالجدب والجفاف ، بسبب غياب القيم الروحية والإنسانية .

من الواضح أن الخال مسكون بفكرة الزمن إلى أبعد حد، ولعل هذا الإحساس الشاعر الطاغي بالزمن يشكل أحد أهم الملامح الأساسية في شعره. وهو في موقفه من الزمن يجمع – مثل ايليوت – بين ضدّين أولهما : الطابع الروحي السلبي لعالمنا المعاصر وثانيهما الطابع

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الجذور ، ص٢٠٧

[2] المرجع السابق، ص٢٠٧–٢٠٨

الإيجابي للعالم القديم ، ولذلك لم يكن اتكاؤه على الماضي – كما هو حال إيليوت– إلا رغبة في عرض الحاضر بفقره الروحي لكي يكون دافعا لتجاوز الواقع [١].

على أن الخال سرعان ما يوحد بين الماضي والحاضر في تجربة اغترابية موحـــدة . وإذا كان النص السابق يؤكد على غياب القيم الروحية عن الحياة المعاصرة الأمر الذي أدى إلى شيوع تجربة الاغتراب، فإن هذه التجربة، في الحقيقة، ليست طارئة على الواقع الإنـــساني المعاصر فهي موغلة في القدم وتمتد خيوطها المتشابكة لتتصل بتجربـــة الإنـــسان عبـــر كـــل العصور:

تقول جدّتي : حفيدها كجدّه
يسير تاركاً يديه في الفضاء
ويؤثر المبيت باكراً
والصبح حيثما يفيق، غابة
من الحراب حول جفنه [٢]

في النّص إشارة واضحة إلى الاغتراب بأبعاده الإنسانية الشاملة حيث يتعرض الإنسان إلى استلاب ذاته وحريته الفردية .

إنّ رؤية الخال للزمن تقوم في جوهرها على الاعتقـــاد بوحـــدة التجربـــة الإنـــسانية[٣] وصيرورتها التاريخية. وفي ضوء ذلك يغدو التاريخ بالنسبة إليه ســـيرة اغتـــراب الإنـــسان، ولذلك نجده يقوم بالغوص العميق في ثنايا الماضي لا ليسرد لنا الحقائق المألوفة حول إنجازات الإنسان وانتصاراته، بل ليكشف عن رحلة العذاب الأزلية التي رافقته في كافة العصور:

وفي دمشق أبصرت عيناي سنحريب جاثماً
والموت في خيامه
وفي الطريق ألف شبح وشبح
وهاهي الوجوه خزف، قماقم
والخاتم اللبيك صدئ [٤]

---

[1] انظر موقف ايليوت عند عبد الصبور ، صلاح (١٩٨٣) على مشارف الخمسين ، دار الشروق ، بيروت ، ص٨٣

[2] الخال، البئر المهجورة، الجذور ، ص٢٠٩

[3] إسماعيل ، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر** ، ص٣٠٧

[4] البئر المهجورة، الجذور ، ص٢٠٩

وهكذا يعود الشاعر في الذاكرة إلى الماضي السحيق مستحضراً رموز الاغتراب الإنساني: سنحريب وسليمان وشهرزاد و شهريار ليبرز صورة الاغتراب الذي يطغى على الحياة المعاصرة.

المسيح رمزاً للاغتراب

وفي هذا السياق تبرز لنا شخصية المسيح بوصفه من منظور الخال أهم رموز الاغتراب [١] ؛ ولذلك يعمد كثيراً إلى استحضار لحظة صلبه المأساوية باعتبارها الأكثر تعبيراً عن الطبيعة المأساوية للإنسان المعاصر مضفياً عليها دلالات إنسانية وجودية عميقة تتلاءم مع طبيعة الأزمة الإنسانية المعاصرة :

رجلاي في الفضاء. والفضاء هارب

وليس لي جناح

الشمس لا تدفئني

ولا تغطي جسدي الرياح [٢]

وهنا يتماهى الشاعر هنا بالمسيح، ونستطيع أن نتخيله الآن وهو في ذروة التأزم معلناً بنبرة طافحة :

ر باه دعني ههنا لديك، دعني

ههنا على التراب [٣]

نحن هنا إزاء إنسان مأزوم يعيش تجربة انفصام عن ذاته وواقعه، ويستشعرالمأساة في أقصى درجاتها، ولذلك يطلب تعجيل خلاصه بالموت .

نلحظ ونحن نتابع تجربة الخال الحضور المكثف لشخصية المسيح أنها تغدو بصورة أكثر مأساوية وأكثر التصاقا في الوقت ذاته بتجربة الإنسان المعاصر مثلما نلحظ في قصيدة الطريق حيث نجد أنفسنا وجها لوجه أمام أزمة الإنسان المعاصر وهو يواجه الاغتراب بكل تجلياته ا:

---

[1] ثمة إجماع من الدارسين حول النزعة المسيحية عند الخال. ولعل هذه النزعة جعلت بعض النقاد يميلون في قراءة شعر الخال من الوجهة الدينية كما فعل جبرا و تبعه آخرون كأسعد رزوق ، والواقع أن الخال في أغلب شعره يتعامل مع شخصية المسيح من الناحية الإنسانية بوصفه رمزاً للاغتراب .

[2] الخال ، البئر المهجورة، الجذور ، ص٢١١

[3] المرجع السابق ، ص٢١٢

وما لنا طريق

صدر الرصيف ضاق

وكل من عبر يحصده الذباب [1]

وما يواجهه الإنسان المعاصر في أزمته ليس في الواقع سوى استعادة تجربة المسيح وما تعرض له من اغتراب حاد عن واقعه:

والسيد العتيق عاد

وما رآه أو رأى أحد

شراعه مزقه الهبوب

وحين غاب أقفرت شواطئ

وناح نائح، وزمجرت رياح [2]

وتظهر لنا هذه المسألة مع مرور الوقت بصورة أكثر حدّة ومأساوية بسبب تنامي إحساس الشاعر بالاغتراب عن الوجود الأمر الذي يوصله إلى إحساس عبثي كما يتضح لنا في (القصيدة الطويلة) حيث يتحد صوت الشاعر بصوت المسيح في لحظة متأزمة مشوبة بحس عبثي واضح:

لا أرى سيداً في الجمع . البجع يتمطى في

البحيرة ولا نسر في الأفق [3]

ومن الطبيعي أن ينسحب هذا الواقع العبثي على الإنسان إذ سرعان ما يتولد لديه إحساس عبثي، ومشوب ، في الوقت ذاته، بشعور بالجفاف و الخواء :

سأجرع الكأس والكأس فارغة . سأبتسم وفمي

بلا شفاه . سأحصد حقلاً زرعته في الظلمة

أنا الليل ، واللصوص ينتظرونني [4]

ويكاد هذا الإحساس يملأ جنبات القصيدة ولذلك تستدعي ذاكرة الشاعر شتى صور العقم و الجدب المهيمنة على الواقع. وفي هذه الأجواء يظهر صوت المسيح بملامحه الواقعية

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، الطريق، ص٢٩٩

[2] الخال، قصائد في الأربعين، الطريق ، ص٣٠٠

[3] الخال، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٣

[4] الخال، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٣

وهو يواجه لحظة الموت وقد فقد توازنه النفسي والوجودي، الأمر الذي جعلـه يـشكك بفكـرة الخلاص، ولهذا نجده يعلن بنبرة طافحة بالسخرية:

أصغي إلي: أمي عاقر وأبي كاهن في هيكل

معتوه أنا وصانع عجائب .إلهي يخبر عني [١]

وهكذا استطاع الخال توظيف الجانب المأساوي في شخصية المسيح في رسـم صـورة سلبية للواقع المعاصر مضفياً عليه أبعاداً فجائعية تلائم إحساسه بمأساوية الواقع وسـقوطه فـي الخواء.

المستوى الثالث : الموقف من المرأة

لدى تتبعنا لتطور تجربة الخال نلحظ تفاوتا في حضور المرأة، إذ نلحظ أنها كانت حاضرة بقوة منذ مرحلة مبكرة من تجربته حيث نجدها تشغل حيزاً كبيراً في ديوان(الحريّـة). والطابع العام الذي تظهر فيه المرأة في هذا الديوان هو طابع رومانسي واضـح، كمـا نـشهد حضوراً لافتاً لها في مسرحية (هيروديا) حيث تشكل المرأة المحور الذي تقوم عليه من خلال بعد ديني صريح يستحضر فكرة (الخطيئة) ويتم من خلالها إدانة المرأة باعتبارها المسببة لها، غير أنّنا في تتبعنا الزمني نلحظ غياب موضوع المرأة تماماً في مجموعة (البئـر المهجـورة)، وربما يعود هذا إلى أنّ الشاعر كان مشغولاً في هذه المرحلة بتأسـيس مـشروعه الحـداثي ، ولذلك، نلاحظ في إطار أوسع وكما تنبهت خالدة سعيد" غياب شخصية الشاعر الذاتية [٢] لهذا فإنّ موقفه الذاتي من الوجود يظهر من خلال وسيط تاريخي – ونعني هنا الأسـطورة أو المـسيح خاصة. على أننا نلحظ في (قصائد في الأربعين) – وهو ما يعنينا في هذه الدراسة – عـودة لافتة إلى موضوع المرأة، إذ نجد الشاعر مشغولاً بالمرأة إلى حدٍّ كبير، ففي قصيدة (أعمى) أولى قصائد الديوان يكشف لنا حاجته للأنثى لعلّه يستطيع من خلالها استكشاف ذاته :

أعمى

أبحث عن أحد يبصرني

عن شيء أحسبه عندي [٣]

---

[1] المرجع السابق ص٢٨٨

[2] سعيد، خالدة ،(١٩٥٨)، البئر المهجورة ، يوسف الخال، شعر، ع٦، ربيع، ص١٤٣

[3] الخال، قصائد في الأربعين، أعمى ، ص٢٤٣

ولكنّ القصيدة سرعان ما تعلن عن مفارقة واضحة، حين يقرر الشاعر منذ البداية عن موقفه السلبيّ من المرأة حيث يصفها ب (أحد) فهي مبهمة ، ثم يصفها ب(شيء) مادي يمكن امتلاكه، ويزداد هذا الموقف وضوحاً في هذه الصورة العبثية:

هذا العالم أنثى لعبت بالغيمة، فاضطجعت

فيئاً في الرَّبع الخالي [١]

وقد نفهم من هذا أنّ الشاعر قد اتخذ هذا الموقف لأنّه لم يستطع الوصول إلى المرأة ولكنّ القصيدة تظهر عكس ذلك :

أحويك، وأعلم أنّ الجمرَ

يبردني. أسحب أنفاسي ودمي

أغرق في وهجٍ

في خمرة عرسٍ، في أبد

أغرق في جسد [٢]

ولنا أن نتساءل: إذا كان الشاعر قد نجح بالالتقاء بالمرأة ، فلماذا اتخذ هذا الموقف ولعلّ الأبيات التالية تكشف لنا عن حقيقة الأمر :

للصين سياجٌ من عسلٍ

وأنا جنكيز خيلي

أرجلها قصب

فرساني حبل رجاء يقطعه

سيف ذهب [٣]

فعلى الرغم من أنّ الشاعر قد تواصل مع الأنثى إلا إن لحظة اللقاء ظلّت غير مكتملة لأنه يعيش أزمة انفصال عن ذاته وعن العالم من حوله ، فهو لا يرفض المرأة ، بل يسعى إلى التواصل التام معها ، لكنه مسكون بأزمة وجودية قادته إلى الخوف ولذلك نجده في قصيدة (انتظار) يرتقب الالتقاء بها، ويشعر بالتوتر الحاد مع طول الوقت، حتى ليحسّ بانهيار العالم من حوله :

السقف فوق جبهتي

---

[1] المرجع نفسه، ص٢٤٣

[2] الخال، قصائد في الأربعين، أعمى ، ص٢٤٣

[3] المرجع السابق، ص٢٤٤

أخاف أن ينهار

على الجدار صورة

بأحرف من نار

أواه يا حبيبتي

أيسقط الجدار؟ [١]

نحن إزاء أزمة وجودية ونفسية تعصف به تفضي به إلى فقدان الإحساس بذاته، ولذلك فهو يلجأ إلى المرأة للهروب من هذا الإحساس:

على ملاعب الورق

يا صبية ارقصي

حياتنا غبار

والليل و النهار

سريرنا

قومي إليه وافتحي بوابة السماء [٢]

وتظهر المرأة في أحيان قليلة شريكاً في هذه الأزمة الوجودية فهي تعاني مثله التّمــزق ويظهر صوتها بشكل مباشر في حوارها مع الشاعر :

قالت: يكفي

في شفتي وجعٌ

في نهدي وجع

كلي وجع

يكفي

أطفئ مصباحك، نم

في الفجر سواد [٣]

وتبدو هذه العلاقة المعقدة أشدُّ عمقاً ووضوحاً مع هيمنة أزمة الشاعر الوجوديــة كمــا تتضح لنا في (حوار مع الشيطان)؛ فهو في البداية يطلب من المرأة بألّا تقترب منــه، لأنــه

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، انتظار، ص٢٥٣

[2] الخال، قصائد في الأربعين ، ملاعب العروق، ص٢٤٥

[3] الخال، قصائد في الأربعين، قالت يكفي ، ص ٢٤٨

يحسّ بالانهيار مع أنّه في قرارة نفسه يتمنى التواصل معها إلى أبعد حدّ فهو يعلن على لسان الشيطان :

قولي سيدتي:

أيحبّك، يرقد، يرقد كالطفل

فوق الصدر

يحلم بالبحر وقد أغفى؟

قولي: أيصبّ الثلج على النار

باللنار

وأنا الأنهار وقد غاضت

أيام الصوم وقد طالت

الغابة يملؤها الرعب

حين يجوع بها ذئب [١]

إنّه يحسّ بالعطش الشديد نحو المرأة ، ولكنه عاجز عن الوصول ولذلك يرى العالم من حوله انعكاساً لهذا الإحساس :

والأرض تزمّ، تمزّق سترتها، تعرى

عاهرة

أنثى

رجل تأكله الشهوة

يفنى

أرض عطشى

سيدتي، أرض عطشى

والنهر حصى [٢]

إنّ لجوء الشاعر إلى الأنثى لم يكن في الحقيقة سوى هرب من شبح الوجود ، لكنّه يكتشف الآن أنّها لم تغيّر صورة العالم لديه بل زادتها توتراً وتعقيداً .

اللافت في القصائد السابقة أنّ صورة العجز الجسدي تشكل حيزاً واسعاً من القصائد التي تتناول موضوع المرأة، وهذا العجز في دلالته العميقة يمثل معادلاً رمزياً لغياب فاعلية

---

[1] الخال ، قصائد في الأربعين، حوار مع الشيطان، ٢٥٦-٢٥٧

[2] المرجع السابق، ، ص٢٥٨

الإنسان، وسيطرة الخواء عليه نتيجة غياب الجانب الروحي. ولعلّ هذه المسألة تظهر بوضوح في (صلاة في الهيكل) حيث تكشف لنا أن الشاعر استطاع أخيراً إلى المرأة النموذج في بعدها الجسدي والروحي ولذلك فقد تحوّل الوجود لديه إلى لحظة بهيجة من الفرح الكوني مليئة بالتجدّد والفاعلية:

آه كم أحبك الليلة

لمرّة أولى أضمّك هكذا . أتعرّى فيك . أكون

لمرّة أولى أنا هذا الحجر– السماء [١]

لقد استعاد الشاعر بلقائه الحقيقي بالمرأة توازنه النفسي و الوجودي ، و ها هو الآن يستعيد قوته وإرادته ويعلن بنبرة حاسمة :

سأمشي الآن إلى نهاية الأرض في السهل . في

الجبل.في الليل. في النهار. سأمشي كحلم

حققته اليقظة

حبيبتي معي . جسدي معي. إلهي معي . قم أيها

القدر وافسح لي مكانك [٢]

فهنا تظهر المرأة كإحدى الركائز الأساسية التي يستمد منها القوة، غير أنّ هذا الشعور الإيجابي الذي نلحظه سرعان ما يتحول إلى حالة متناقضة تماماً نتيجة إحساسه بغياب المرأة تظهر من خلال مكثّفة تشي بالعبث والجدب:

الجدران تضمحل . الهواء يصفق بعينيه. القدم

تضرب خاصرة الشارع. لا همس في الضوء . الصراخ وحده كلمة السر [٣]

وتتراوح القصيدة على هذا الحال في المقابلة بين هذين الإحساسين، ونحس ونحن نمضي قدماً في القصيدة بأنّ بذور الاغتراب قد أخذت بالتنامي، نصحو على الشاعر وهو يعلن بنبرة مأساوية وهذه المرة بحضور المرأة :

و الآن دعيني أصرخ

جسدي يبتعد عني . يفارقني كغريب ، كفارس

ما رأيته من قبل [١]

---

[1] الخال ، قصائد في الأربعين ، صلاة في الهيكل ، ص٢٦٨

[2] الخال ، قصائد في الأربعين ، صلاة في الهيكل ص٢٧٠

[3] المرجع السابق, ص٢٦٩

ثمّة علاقة نلمحها هنا بين تجربة الاغتراب والحضور الجسدي للمرأة ، إذ نلحظ على إثرها، ومع نمو إحساس الشاعر بالاغتراب, أنّ القصيدة قد بدأت تتحوّل إلى صور جنسيّة واضحة، في حين غابت الإشارات إلى الجانب الروحي للمرأة تماماً ، لتكتشف مع نهاية القصيدة أنّ الشعور الإيجابي الذي هيمن على جانب كبير من القصيدة لم يكن في الحقيقة سوى شعور مؤقت سرعان ما اختفى، ليحل بدلا منه إحساس بالفراغ و الخواء و الانهيار الشامل :

وها هي المدينة استسلمت للفتح . جدرانها

أخذت تتساقط.وأنا كتموز دمائي نجاة من القحط. وجسدي

وليمة للمحبين [٢]

خلاصة القول في هذا المبحث أنّ تجربة الخال بتجلياتها المختلفة تمحورت حول ثيمة الاغتراب بدلالتها الوجودية المكثفة، حيث نلحظ أنها قد ظلّت مهيمنة على عموم التجربة على الرغم من محاولات الشاعر المتعددة والرامية إلى تجاوزها . وإذا كانت التجربة تميل في بعض الأحيان صوب الخلاص إلا أنّه يظلّ في النهاية و كما يرى أنسي الحاج ليس محسوماً بل مأساة[٣].

ولعلّ هذا ما يؤكد لنا في النهاية أنّ تجربة الخال لم تكن انسحابية انطوائية " منفصلة عن الواقع والتاريخ والعالم " [٤]كما ذهب بعض الباحثين .

---

[1] المرجع السابق, ص٢٧١

[2] المرجع السابق, ، ص٢٧٤

[3] الحاج، أنسي (١٩٥٨)، مسيحية المنطق وعبثية الإيمان، من "البئر المهجورة " إلى " قصائد في الأربعين " **شعر**،ع٨، ص١٩

[4] الحميري، عبد الواسع (١٩٩٩)، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة** العربية، الدار الجامعية للدراسات، بيروت ، ص٢٥

اللغة

اللغة والرؤيا

يلحظ المتابع للحركة الشعرية الحديثة عنايتها البالغة باللغة . ولعلّ من غير البالغ إذا قلنا إن ما أنجزته حركات التجديد بكل تجلياته ليس في جوهره إلا ثورة في اللغة . ونتيجة لهذا الحسّ الثوري فقد اتجه الشاعر الحديث إلى محاولة تجاوز اللغة التقليدية القائمة على الوصف والتعبير المباشر، وتأسيس لغة التساؤل و التغيير بدلاً منهفي ضوء ذلك نجد الشاعر الحديث مشغولاً بهاجس اللغة باعتبارها المرآة التي تنعكس فيها رؤيته الجديدة للعالم، وبذلك تتبين العلاقة بين اللغة والرؤيا إذ ليس الشعر في جوهره سوى رؤيا تتأسس باللغة .

فيما يتعلق بالخال نستطيع منذ البداية أن نلحظ بأن اللغة تشكل لديه وسيلة لرؤية العالم، وإعادة اكتشاف الواقع بصورة جديدة . ويمكننا أن نتمثل على هذه المسألة بأمثلة متعدّدة من شعره، ونبدأ من (الدّارة السوداء) فهي تكشف لنا، كما مرّ سابقا، عن أزمة الواقع العربي المتمثلة في جموده و تحجرّه بسبب رفضه لتجربة الانفتاح ، ويظهر هذا على الصّعيد اللغوي من خلال شيوع مفردات الجدب : سوداء ، عظام ،التّراب ، الصّخرة ، الظلام ، أبكم ، الجدث ،المغلق ، مشلولاً ، كسيحاً ، يستعطي ، عدماً ، الغريق ، الرمال.

وتعكس لنا هذه المفردات المكثفة الأزمة الحادة التي تعصف بذات الشّاعرلعدم قدرته على التواصل مع الخارج ، لذلك نجده تحت وطأة عدم تحقيقه مسكوناً بكلّ تجليات الاغتراب ، كما تعبّر عنها اللغة ذاتها من خلال المفردات مثل: الهمّ ، اللعنة ، الخوف ، الجبان ، جاثماً ، الموت ، لا أجرؤ ، لا أقوى ، كلّت ، براها، سمّرت ، أطفأ

وفي سياق القصيدة نفسها يمكننا أن نرصد من خلال اللغة محاولات الشاعر المستمرة لتجاوز أزمته وهذا يتضح من خلال حشد كبير من التساؤلات:

أتراني أهجر الدار وأمضي

"يدفن الأموات موتاهم " و أمضي ؟

أين أمضي ؟ [1]

وهذه الأسئلة المتلاحقة تعكس حالة التردد التي يعيشها الشاعر نتيجة ضغط الواقع عليه وعدم قدرته على تجاوزه هو ما يتبدى من خلال المعجم الشعري ؛ فعلى الرغم من شيوع

---

[1] الخال ، البئر المهجورة، الدارة السوداء، ص٢٠١

مفردات التجاوز : أهجر، أمضي ، العرس ، الخمر ، مسيح ، إلا أنّها تظل باهتة وغير مــؤثرة في فضاء النّص حيث تظل دلالات الجدب مهيمنة حتى نهاية القصيدة.

ونظير مثل هذه العلاقة بين اللغة والرؤيا نشهده في (البئر المهجورة) ومــن خــلال المعجم الشعري تحديداً، إذ نلحظ حضوراً مكثفاً للأفعال المضارعة الدّالة على التّحول، وهــي تظهر على مستويين : مستوى الطبيعة ممثلاً بالأفعال : (يفيض ، يحوّل ، يبــرعم ، ينعقــد، وسرعان ما تتغير وجهة هذا التّحول صوب المستوى الإنساني وبصورة أشدّ كثافةً حيث تظهر الأفعال:تبسط ، أموت، أعيش، تضحك، وتسكت، أيأكل، يعود، يبصر .

وهذا الحضور المكثف للجانب الإنساني يشكّل مؤشراً على سيطرة هاجس التّحول لدى الشّاعر ويلمح باقتراب لحظة التضحية وما يعقبها انبعاث؛ ولذلك تتحول قصيدة وهي تقترب من نهايتها إلى طابع إنسانيّ خالص

لو كان لي أن أنشر الجبين

في سارية الضياء

لو كان لي البقاء

ترى يعود يولسييس ؟

و الولد العقوق ، والخروف ؟[1]

إنّ القراءة المتأنية لتجربة الخال تكشف لنا عن رؤيته الثنائية للعــالم، وتــشكل ثنائيــة الحياة/الموت الثيمة الرئيسية التي تدور حولها، ويمكننا تجلية هذه المسألة عبر المعجم اللغــوي، كما نجدها بوضوح في قصيدة الجذور حيث تشكل ثنائية الجذور/ الورق تجسيداً مادياً للثنائيــة الكبرى الحياة/الموت ونلحظ حضورها من خلال المعجم اللغوي حيث يظهــر حقــل الجــذور بعناصره: الصّيف، النهر، لعيون، الثمار، البلح، البرتقال العنب، البحار، الفرات، الربيع، قطرة، الصّبح، الرّياح، قبلة.

وفي المقابل يظهر معجم (الورق) بدلالته السلبية: الشتاء، الجراد، حــصى، غابــة ، صدى ، البومة ، شبح ، حراب ، خزف ، قمقم ، هياكل ، مدن .

واللافت هنا بروز مفردات ذات طابع إنساني سلبي في حقل الورق حيث تظهر لنــا مفردات : حراب، خزف، هياكل، مدن كما نعثر على الأفعال: (سمروني، طردني، هارب، دم)

---

[1] الخال، ديوان البئر المهجورة، قصيدة البئر المهجورة ، ص٢٠٥

ولعلّ في هذا الحضور إشارة إلى مسؤولية الإنسان المباشرة عن حالة العقم و الاغتراب التي يواجهها الإنسان المعاصر بأبعدها المأسوية الشّاملة .

وقد توحي لنا القراءة الأولية للقصيدة بهيمنة فكرة الجدب وخصوصاً مع ظهور مشاهد توحي بفكرة الاغتراب، غير أنّ متابعة المعجم اللغوي يكشف لنا عدم دقة هذه القراءة، فثمّة حضور مكثّف للفظ الجذور بينما نلحظ حضوراً خافتاً لرمز الورق بما يثير فينا إحساساً برؤية الشاعر الواضحة بانبعاث الحياة، وهذا ما يؤكده لنا ظهور رمز الأرض باعتبارها البؤرة التي تنصهر فيها كل عناصر الطبيعة في بعديها الموت و الحياة وهذا ما يؤكده لنا الشاعر على مدار القصيدة :

لنا التراب بيت رحم وكفن
والموت وحده البقاء [١]

اللغة والرمز

سعى الخال على الصعيد النظري إلى بلورة تصوّر جديد للغة يتجاوز التصوّر التقليدي المهيمن على المشهد العربي الراهن. وقد لاحظ في رصده للغة الشعرية الراهنة ميلها الواضح إلى الخطابة والوضوح خاصة مع هيمنة الخطاب السياسي. ولذلك نجده يقوم بمهمة التبشير بلغة شعرية جديدة ذات سمات جديدة تعتمد الإيحاء والتكثيف بدلا من اللغة التقريرية المباشرة .

وقد تطلّب منه هذا الدور بداية إعادة النظر في(الكلمة) باعتبارها المادة الخام للخلق الشعري التي تتحقق من خلالها خصوصية الشعر، وتميزه بالتالي عن الشعر التقليدي، وسائر الأجناس الأدبية.

ما يميز(الكلمة) في الشعر الحديث – كما هي في طرحه– ناجم عن طبيعتها وطريقة تشكّلها في السياق الشعري فالشاعر الحديث " اعتبرها رمزًا أكثر منه معنى ، وحمّلها في الأذهان أكثر مما تحتمل، ثم زاوج بينها وبين شقيقاتها طلباً للتوتر والزخم والانسجام ونوع من الإيقاع يساعده على ذلك . ثم إنه ابتعد عن التقرير، فلجأ إلى العنف والمفاجأة لإيقاظ حساسية القارئ "[٢]. وبهذا التشكيل الجديد تكتسب الكلمة طبيعتها الرمزية الخاصة، ولا تغدو

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الجذور، ص٢١٠

[2] الخال، (١٩٦٨) شعر، ع٣٨، ربيع، ص١٣٣

كلمة مكرورة جاهزة المعنى جاهزة الفهم وإنما "كلمة فريدة تحمل المعنى إلى أبعد حد "[١] وتعكس التجربة في خصوصيتها وفرادتها.

وبهذا الفهم الحديث للكلمة يتم (تفجير اللغة) كما يطلق عليه الخال، بمعنى: شحن المفردة بطاقات واسعة و دلالات متجدّدة تتجاوز دلالتها المعجمية ، الأمر الذي يسهم في النتيجة في إثراء المعجم الغوي انطلاقاً من أن " الشعر لغة ، أو حياة اللغة لولاها لا تتجدد و لاتنمو "[٢].

في ضوء هذا الطّرح النظري المستند إلى آراء النقاد الجدد[٣] يمكننا الوقوف على طبيعة التشكيل اللغوي في شعر الخال وأهم السمات التي تميز معجمه اللغوي. ونستشف في شعره منذ البداية أن مفرداته تنأى تماماً عن التقريرية إذ يعمد إلى إفراغها من دلالتها القاموسية المألوفة لتتحول إلى رموز لغوية ذات دلالات متجدّدة، فتغدو مفردات: العري، العظام، الصخرة، الدارة، البحر وغيرها رموزاً ذات دلالات خاصة متعددة تبعاً للسّياق الشعري نفسه.

ويُشار في هذا الصدد أن جملة من الدارسين قد توقفوا عند بعض هذه الرموز ومن أهمها : البئر الجذور ، الخطيئة ، البحر , والبئر، الصخرة [٤]، وحاولوا تأويلها بصور عدة ، حيث يذهب أنسي الحا ج مثلا الى أن رمز(الخطيئة) في شعر الخال يتجسد بعدة صور: اسوداد الروح ، ومنع الحرية ، وسقوط الواقع في الزيف ، وكذلك سقوط الذات في الشر وأخيرا سقوط العالم في السطحية [٥].

وللكشف عن هذا الطابع الرمزي بشكل أكثر تفصيلاً نتوقف عند أبرز الرموز الواردة في شعره، وهي في مجملها تدور حول ثيمتين رئيسيتين: التحوّل أو الصيرورة، والاغتراب. ويمكن تقسيمها بحسب مصدرها قسمين:

أولاً: رموز مستوحاة من الطبيعة

ثانيا: رموز إنسانية

---

[1] الخال، شعر، ع٣٨، ص١٣٣

[2] الخال، **دفاتر الأيام** ، ص٢٢٥

[3] خليل، إبراهيم ، **فصول في نقد النقد**، ص٢٧

[4] انظر أسعد رزوق، **الشعراء التموزيون**، ص٣٨ وجبرا, البئر، **المفازة، الله** ، ص٤٨، وغلي شكري، **شعرنا الحديث الى أين**، ص١٨١-١٨٢

[5] **انسي الحاج ، مسيحية المنطق وعبثية الايمان**، ص٩٩

أولا : رموز الطبيعة: من الملاحظ أن الطبيعة تحضر بصور ة مكثفة في تجربة الخال حيث يعمد إلى توظيف عناصرها المختلفة ومن أبرزها:

أ – النبات

ويعدّ من أهم هذه المصادرالتي يعتمد عليها في بناء لغته ورموزه ونجده يعمد إلى تفريغ مفردات النبات من دلالاتها المألوفة وشحنها بدلالات جديدة تنسجم مع رؤيته الأساسية القائمة على التحول والصيرورة على نحو مانجد في المقطع التالي:

ترى يحوّل الغدير سيره، كأن
تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثمر .
ويطلع النبات في الحجر.[1]

وإذا كان الشاعر يرى التحول الإنساني على صورة تحوّل النبات، فإنّه يعي أنّه لايحدث دفعة واحدة بل في مراحل متعاقبة كما يحدث في النبات تماماً؛ ففي البداية (تبرعم الغصون) ثمّ (ينعقد الثمر) وأخيراً (يطلع النبات في الحجر). وهذه العبارة الأخيرة توحي لنا بأنّ عملية التغيير لا تحدث بسهولة، بل لا بدّ من صعوبات تتعرض لها كما هو الحال فيما يتعرض له النبات وهو يواجه قسوة الطبيعة :

قيل لي اطمئن هذه
علامة الفصول ، بعد دورة
يجيئك الشتاء حاملاً
إلى الجذور دمعة الحياة. ربما
يكون قاسياً على الجذوع [2]

غير أنّ النتيجة في نهاية المطاف إيجابية تعكس لنا نظرة الشاعرالمتفائلة، و إيمانه العميق بحتمية التحول والصيرورة ؛ الأمر الذي يجعله ينظر إلى الطبيعة من خلال النبات نظرة إيجابية، ولذلك تكتسب عناصره المختلفة دلالات توحي بالخصب و الحيوية:

هنا الثمار بلح وبرتقال ، وهناك
عنب يعصره السقاة خمرة [1]

---

[1] الخال، البئر المهجورة، البئر المهجورة ،ص٢٠٣

[2] المرجع السابق، ص٣٣٦

وفي المقابل يظهر النبات أحياناً بصورة سلبيّة توحي بالجدب مثلما نجــد فــي رمــز (النخيل) حيث يتخذه الشاعر كمعادل رمزي للواقع العربي في جموده وتكلسه :

تختفي ، على وهج دنيا

من نخيل بروقها وهجير

وحروف محفورة في السماء [٢]

و اللافت أنّ رمز النخيل يظهر بشكل مكثف في أشعار الخال الأخيرة – في الديوان – التي خصصها لتقييم لتجربة الحداثة العربيّة، حيث يتخذه رمزا لانتكاستها وسقوطها كما نجد في قصيدة(الرفاق):

فجأةً

قست عليهم الرياح ، سقطوا

تناثروا هنا ، هناك ، واحتموا

في ظل غابة من النخيل

آه ، هكذا تكسّروا [٣]

وقد أوصلت هذه الحالة المأساوية الشاعر إلى رؤية عبثيّة للواقع العربي ، وخــصوصاً في ظلّ الانكسارات السياسيّة التي تظهر بوضوح في قصيدة (بعد الخامس مــن حزيــران) . يقول مخاطباً النخبة السياسية :

أحرى بهم يضاجعون غابة

من النخيل ، يشربون كوثراً

في ظلّها الظليل [٤]

ب- الماء

للماء حضوره الطاغي في تجربة الخال وليس هذا بمستغرب في ظل طبيعة تجربته . ومن الملاحظ أن الخال يوظف الماء في بعده الرمزي بعناصره وتحولاته المختلفة ، استناداً إلى رؤيته للحياة في تحولّها وصيرورتها، وفي هذ السياق نجده يقسم هذه العناصرإلى قسمين:

أ: عناصر التحول الإيجابي : (البحر و النهر و الغيمة والموجة)

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الجذور ص٢٠٨

[2] الخال، البئر المهجورة ، الدعاء، ص٢٢٧

[3] قصائد لاحقة ، الرفاق ،ص٣٣٩

[4] قصائد لاحقة ، بعد الخامس من حزيران، ص٣٥١

البحر : وهو عادة ما يعبّر عن توجّه الشاعر نحو التجديد و التغيير في إطاره الثقــافي كما يظهر في (ثلاثية البحر) :

وفي النهار نهبط المرافي الأمان

والمراكب الناشرة الشراع للسفر

نهتف يا، يا بحرنا الحبيب [١]

يكتسب البحر هنا دلالة السفر والمغامرة عن و البحث عن المجهول .ونلحظ هنا وعــي الشاعر في تشكيل مفرداته حيث إن ترتيبها بهذا النحو: (مرافئ ، مراكب شراع) يشير إلى أنّ مرحلة البحث عن الذات تتم وقف عملية مدروسة ومتأنية وليست مجرّد اندفاع متسرّع نحو الآخر . وفي الاطار ذاته يتم توظيف عناصر البحر بوصفها أدوات لتحقيق التحــول الجــذري الشامل الذي يطمح إليه الشاعر :

أطلّي على الجديد وثوري

يفتح الشاطئ الخلاص ذراعيه

وتعلو على مداه السفين [٢]

وتبعاً لهذا السعي نحو الخلاص يصطبغ البحر بصبغة دينيّة باعتباره رمــزاً للخــلاص الروحي من حالة الجفاف الطاغية على الحياة المعاصرة ، ويكون في الوقت ذاته واسطة تربط بين الأرض و السماء :

أيها البحر ، يا ذراعاً مددناها

إلى الله ، ردّنا إليك ، دعنا

نستردّ الحياة من نور عينيك

ودعنا نعود، ونرخي مع الريح

شراعتنا ، نروح ونغدو

حاملين السماء للأرض دمعاً

ودماء جديدة[٣]

النّهر: وهو من الرموز التي يوظفها الخال للتعبير عن التحول الروحــي و الوجــودي الشامل

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، السفر، ص٢٣٢

[2] االخال، البئر المهجورة ، الدعاء، ص٢٢٨

[3] المرجع السابق ، ص٢٣٠

عندما أفيق ، يفيق النهر ، ويجري و يملأ السهل [١]

يكتسب النهر هنا دلالة إيجابية توحي بالحركة و الحيويّة

وهذه الدلالة الإيجابية تظهر لنا في موضع آخر :

سأهبط الضفاف خلسةً

وأعبر النهر [٢]

وبالمقابل يكتسب التهر في بعض الأحيان ، دلالة سلبية توحي بالجفاف و غياب الفاعلية فيحضر بوصفه معادلاً رمزياً لغياب القيم الروحية:

في الصيف تسأل الجذور عن مصيرها

والنهر لا يجيب [٣]

ومؤشراعلى التحوّل السلبي : (ترى يحوّل الغدير سيره)[٤]

أو للتعبير عن الجفاف والجدب : كما في (النهر حصى)[٥] (ولا حصاة في النهر)[٦] (وأنا الأنهار وقد غاضت) [٧].

الغيمة : وهي من المفردات التي استثمرها الخال للتعبير عن التجدّد و الخصب مستفيداً من دلالتها الأسطورية كما في قوله :

غداً يعود سيدي

ذراعه كغيمة بيضاء عند الشفق [٨]

الموجة: وهي تأتي للتعبير عن التحول ، وعادة ما تكون في سياق ثنائية الرمل/ الماء كتجسيد لثنائية الانفتاح /الانغلاق في الثقافة العربية :

والشط مضجع رمل

هجرته الأمواج [٩]

---

[1] الخال ، قصائد في الأربعين، صلاة في الهيكل، ص٢٦٩

[2] الخال ، قصائد في الأربعين، العبور، ص٢٦٧

[3] االخال، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢٠٧

[4] االخال، البئر المهجورة، البئر المهجورة ،،ص٢٠٣

[5] االخال ، قصائد في الأربعين ، حوار مع الشيطان، ص٢٥٨

[6] المرجع السابق،ص٢٥٧

[7] المرجع السابق،ص٢٥٧

[8] االخال، البئر المهجورة ، العودة، ص٢٣٦

[9] الخال، البئر المهجورة ، الدعاء، ص٢٢٨

وكما في :

قصي، قصي حكايات أمس

ما طوتها كف الرمال الضريرة

ألف جيل يرد في ألف جيل

ردّة الموج في المياه الأسيرة [١]

رموز الجدب

ويستثمر الخال تجليات الماء للتعبير عن الجدب الروحي والجسدي، ومن أهمها:

الثلج كما في :

ذاب الثلج

فحذار. حذارك ذاب الثلج

والذئب تروعه الشمس[٢]

فالشاعر هنا خائف من ذوبان الثلج ، لأن فيه تعرية لذاته، وكشفاً عن إحساسه المتزايد بالخوف . كما يظهرفي قوله:

على الستارأن يزاح

والثلوج أن تذوب [٣]

ويلجأ الخال كذلك إلى توظيف تحولات الثلج ممن أبرزها :

الجليد : ويستخدمه للدلالة على السكون وغياب الفاعلية كما في المثالين:

(أنا قطع من الجليد في إناء من الكحول) [٤]

أو (عند مذبح الجليد شمعة)[٥] .

ويكتسب أحياناً دلالة إيجابية توحي بالتغيير:

فيرجع الجليد من متاهة العصور

ليطمس القبور [٦]

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الدعاء ، ص٢٣١-٢٣٢

[2] االخال ، قصائد في الأربعين ، حوار مع الشيطان ، ص٢٥٥-٢٥٦

[3] ا االخال ، قصائد في الأربعين ، العرس، ص٣٠١

[4] االخال ، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٥

[5] االخال ، قصائد في الأربعين ، العرس، ص٣٠٢

[6] االخال ، قصائد في الأربعين ، بعد الخامس من حزيران، ص٣٥٢

الصقيع: على نحو ما نجده في : (نزيح موجة الصقيع عن وجوهنا)[1]

ج- رمز التراب

وهو من أكثر الرموز حضوراً في معجم الخال بتجلياته المختلفة : الرمل ، الحجر ، الغبار ، الجدار ، السقف ، الصخرة ...

التراب : تنطلق دلالته من الجانب الديني الذي يرى فيه أصل الإنسان ومآله وهذه الدلالة تظهر بصورة واضحة في قوله :

وأنت يامن شئتني من

من التراب لا تريده[2]

ويوظف الخال هذه الدلالة في أبعد أوسع لتدل على ثنائية الموت / الحياة في بعدها الثقافي والوجودي :

لنا التراب بيت رحم وكفن

وفي التراب تهبط الجذور صعداً

فالأرض مولد حصاد[3]

فالتراب هنا رمز للعودة إلى دورة الحياة من خلال التحول و الصيرورة.

وقد يكتسب رمز التراب أحيانا دلالة سلبية تشير إلى تعطل سيرورة القيم الروحية وغيابها عن الحياة المعاصرة :

والنهر لا يجيب

غصّت به العيون في الجبال أم

تلقفته في الهجير تربة [4]

الرمل: وهو دائماً يكتسب دلالة سلبية توحي بالجفاف والجدب :

أأموات على الدرب ولا ندري

توارينا عن الأبصار، أكفان

من الرمل [5]

---

[1] االخال ، قصائد في الأربعين ، العمر، ص٣٢١

[2] االخال، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢١٢

[3] المرجع السابق، ص٢٠٨

[4] المرجع السابق ص٢٠٧

[5] الخال، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي، ص٢٢٠

ولعل من أكثر المواضع التي يكثر فيها هذا الاستخدام ما يتعلق بالثقافة العربية .كما نجده في قصيدة(السفر):حيث نجد له حضوراً مؤثراً بتجلياته المختلفة :(الغبار، هجير، القفر، القفار)، وكلها توحي بالجدب كما نجد في هذا المثال :

هو ذا الدرب موحش ، ورحاب

الدارقفر، والشط مضجع رمل

هجرته الأمواج [١].

وفي بعض الأحيان يكتسب الرمل دلاله توحي بالخوف مستوحاة من التراث الشعبي نظير ما نجده في سياق التعبير عن واقع الانسان المعاصر :

أراه أفرغ البحر

بعينيه وأخفى رأسه

في الرمل

خوفاً من أعاديه [٢]

الحجر : ويعدّ من أكثر الرموز شيوعاً في شعر الخال ، وهو يحمل دلالات متعددة : فقد يشير إلى الدلالة على الفعل كما هو الحال في :

وسائر البشر

تمر لاتشرب منها ،لا ولا

ترمي بها ، ترمي بها حجر [٣]

وقد ترد بمعنى نقيض –وهو الشائع – حيث توحي بعدم القدرة على الفعل :

أنا هنا وحيد

وجهي على الحجر [٤]

وفي أحيان كثيرة يكتسب الحجر دلالة وجودية توحي بالخواء واللا جدوى

لجاري سور من دخان . لجارتي قبضة من حجر. للغريب

لله بيننا قامة من قصب [٥]

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الدعاء، ص٢٢٨

[2] الخال، البئر المهجورة، الحوار الأزلي ، ص٢٢٣

[3] الخال، البئر المهجورة ، البئر المهجورة ، ص٢٠٣

[4] البئر المهجورة ، عبور، ص٢٢٦

[5] الخال ، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة، ص٢٨٦

أو بالعجز الجسدي التام ، وعدم القدرة على التواصل مع المرأة

(الحجارة كومة من الشهوة واللهيب) [١]

وأخيراً ، قد ترد للدلالة على الجفاف الروحي كما نجد في(القصيدة الطّويلة)

(والتالوث الذي أرعبكم صار واحدا . خبزه حجر) [٢] .

وتظهر لنا الدّلالة الأخيرة – في بعدها الدّيني – بشكل أوضح–في (صلاة في الهيكل)

الحجر ينطق. الحجر يصير خبزاً . يصير

نبيذاً . يصير.الحجر سماء ، هنيئاً لمن له أجنحة .

آه ، كم أحبك الليلة [3]

يمثّل الحجر هنا رمزاً للشاعر ذاته، فهو يعيش لحظة فرح وجوديّ نتيجة التقائه بالمرأة النموذج ، ولذلك يكتسب الحجر دلالة إيجابية توحي بالحيوية والفاعلية، ويتم استحضار الحجر هنا في بعده الدّيني– في قصّة المسيح– بعد شحنه بدلالات جديدة ، وهذا الاستحضار يتلائم مع الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر نتيجة هذه التجربة الجسدية الروحية المتكاملة .

الجدار : وهو ومن الرموز التي تكتسب دلالة سلبية: فهو يحمل معنى الخوف : (أيسقط الجدار) . ويمثّل سقوط الجدار هنا معادلا موضوعيا لاحساس الشاعرفي لحظة التلاشي بسقوط العالم في الخواء واللاجدوى .

الصخرة: وهو رمز ديني يوظفه الخال للتعبير عن الجدب ، وهو مستوحى غالبا من قصة موت المسيح :

أعطشان خذ الصخرة واضربها

أفي العتمة ، دحرجها عن القبر [٤]

وتظهر هذه الدلالة الدينية بصورة مباشرة :

على جبل الصمت في موعدي

---

[1] المرجع السابق ، ص٢٨٥

[2] المرجع السابق ، ص٢٩١

[3] الخال ، قصائد في الأربعين، صلاة في الهيكل، ص٢٦٨

[4] الخال، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي ، ص٢٢٨

مع التائبين ، رفعت جبيني

ذراعي مشدودتان إلى صخرة [١]

ثانياً : رموز مستوحاة من الحقل الإنساني

وأكثر هذه المفردات تأتي للدلالة على الاغتراب كما نجد في قوله :

وفي دمشق أبصرت عيناي سنحريب جاثما

والموت في خيامه

وفي الطريق ألف شبح وشبح

وهاهي الوجوه خزف ، قماقم

والخاتم اللبيك صدى

و البسط الريح استحالت طائراً

عجلة تدور والزمان واحد

وشهرزاد ما تزال تسرد [٢]

هنا تغدو المفردات (سنحريب ، خيامه ، الوجوه، خزف ، قماقم ، الخاتم ، البسط ، عجلة ، شهرزاد) –وكلها رموز إنسانية خالصة– رموزا تعبر عن حالة الاغتراب الحاد التي تطغى على الحياة المعاصرة

ونتوقف هنا عند رمز (الموت) باعتباره أكثر الرموز الإنسانية حضوراً في تجربة الخال، وهذا يعكس لنا كثافة حضوره .و نلحظ أنّ حضوره يأتي على مستويين :

– حضور سلبي (موت وجودي) دلالة الجفاف و الخواء الروحي

وغيم أسود ينذر بالطوفان ، بالموت

على قارعة الدرب عظام يبست

في الذل في الوحدة ، في الآن[٣]

أوفي :

وأنا في هذه الدارة وحدي

جاثما ، كالهمّ، كاللعنة، كالخوف في كل مكان

جاثماً كالموت في البرهة في كل مكان [١]

---

[1] الخال ، قصائد في الأربعين، التوبة، ص٢٩٦

[2] الخال، البئر المهجورة، الجذور ، ص٢١٠

[3] الخال، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي ، ص٢٢٢

ووتتضح الدلالة المأساوية لهذا الموت الوجودي ، بصورة أوضح حيث يغدو الطريق الوحيد للخلاص مستحضراً الموروث الديني المسيحي:

يدفن الأموات موتاهم ، وأمضي

أين أمضي

إلى المأتم في الغابة ، والميت إله [٢]

حيث نلحظ الحضور المكثف للموت:(يدفن، الأموات، موتاهم، المأتم، الميت).وهذا الحضور يعكس حالة الجفاف التي يعانيها الإنسان المعاصر وهو ما يعكس لدى الشاعر في المقابل إلحاحا أكبر على ضرورة تجاوزها . ومن جهة ثانية يكشف النص السابق من خلال اللغة أن الشاعر لا يعاني الموت على مستوى ذاتي فحسب، فهي حالة جماعية وهو ما يتضح لغويا من خلال مراوحته بين المفرد والجمع .

ولئن كانت أكثر النصوص تتجه صوب الموت بوصفه تجسيدا لحالة الاستلاب الحادة التي تعانيها الذات فإن ثمة خيطا رقيقا يصلها بالحياة لذا تظل رؤية الشاعر للموت غير محسومة كما يظهر في صرخته الوجودية :

على شاطئ لبنان وقفت أصرخ

إلى متى أموت ولا أموت [٣]

من جهة ثانية ، يوظف الخال رمز الموت توظيفا إيجابيا للتعبيرعن التحول و الصيرورة استنادا إلى ثنائية الموت / الحياة كما تبدو في دورة الحياة :

فالموت و الحياة واحد

والأرض وحدها البقاء [٤]

ونجده يوظف هذه الثنائية في سياق الواقع الثقافي الفكري وحاجته إلى الانبعاث الحضاري ويتساءل :

من يواريها الترابا

علّها تبعث يوماً تدفع الصخرة عنها ؟[٥]

---

[1] الخال ، البئر المهجورة ، الدارة السوداء، ص٢٠٠

[2] المرجع السابق ، ص٢٠١

[3] الخال ، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة ،ص٢٨٤

[4] الخال ، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢١٣

[5] الخال ، البئر المهجورة ، الدارة السوداء، ص١٩٩

وفي سعيه إلى التعبير عن هذه القضية يستحضر الخال رموز الانبعاث في التراث وخصوصاً المسيح في صورته الإنسانية

أما والآن قد مات : فهل

تحيا أمانيه ، تناجيه عروس الجن

تحمر الثمار الخضر في الوادي ؟[1]

نلحظ إنّ تركيز الخال و الشعر العربي –عموماً في وهلة منتصف القرن على رموز الانبعاث يأتي ضمن سياق تاريخي كان شهيده الواقع العربي ليتجاوز كبوته الحضارية .

تجديد المعجم اللغوي

المعجم بين القديم والجديد

اتضح لنا في الجانب النظري من هذه الدراسة سعي الخال إلى بلورة مفهوم شعري جديد جوهره الأساسي لغة جديدة مستقاة من واقع الحياة اليوميّة ولهذا نجده يؤكد على ضرورة " إبدال التعابير والمفردات القديم التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدّة من صميم التجربة ومن لغة الشعب "[٢].

على صعيد التجربة الإبداعية فقد تتطلب منه الأمر بداية استبعاد المفردات والتراكيب التقليدية القائمة في (بطون الكتب و القواميس) والتي لم تعد صالحة عن التعبير عن التجربة الجديدة. وفي هذا الصدد نذكرأن ثمة اجماعا بين الدارسين على خصوصية لغة الخال من حيث تميزها: بالعفوية والبساطة في التعبير[٣]، والابتعاد عن الزخرفة، والألعاب اللفظية والألفاظ الرصينة [٤] وكذلك بخلوها من الخطابة والتقريرية والانشائية والمحسنات اللفظية والبلاغية[٥]. كما نلحظ – على نحو ما لاحظ كمال خير بك في رصده لشعر الحداثة عموما – اختفاء ثلاثة

---

[1] الخال ، البئر المهجورة ، memento mori، ص٢١٥

[2] الخال، مستقبل الشعر في لبنان ، ص٣٤٤

[3] أبي شقرا، شوقي، (١٩٦٣) اللغة الشعرية في قلب العالم، **شعر** ،خريف، ص٩١

[4] سعيد، خالدة، **البئر المهجورة، ليوسف الخال**، ص١٣٧

[5] الحاج، أنسي، **مسيحية المنطق وعبثية الايمان**، ص١٠٠

أنواع من الكلمات في: الكلمات الميتة الوعرة التي وصفها الخال بأنها باهتة ومصابة بفقر الدّم، و الكلمات الفخمة والرئاسة ذات الطابع الخطابي، وأخيراً الكلمات الرومانسية[١].

وهذا الاستنتاج ينطبق إلى حد كبير على لغة الخال، ويمكننا أن نضرب مثالاً توضيحياً يؤكده من قصيدة (إلى أزرا باوند) :

سألناك ورقة تين

فإنّا عراة، عراة

أثمنا إلى الشعر ، فاغفر لنا

وردّ إلينا الحياة

لك الوعد: إنّا

سنبني بدمع الجبين

عوالم للشعر من عبقر

مفاتيحهن [٢]

نحن هنا إزاء مفردات مألوفة وواضحة : سألناك ، ورقة ، تين ، عراة ، أثمنا ، الشعر، اغفر، الحياة يتضح من خلالها طبيعة المعجم اللغوي للخال في ابتعاده عن الصناعة اللفظية والبيانية وخلوّه النسبي من المفردات التقليدية التي تمتاز بالجزالة و الرّصانة، أو بالحماسة والخطابة.

بيد أنّ هذا لا يعني في واقع الحال الغياب التّام لمثل هذه المفردات وخصوصا التقليدية منها إذ لا يمكن لنا تصوره ولا سيما أننا نتحدث عن شاعر هو في الأصل من نتاج مرحلة تقليديّة، فقد عاصرها وتأثر بها كما يقرر هو ذاته؛ ولذا ظلّت هذه رواسبها حاضرة في شعره، وإن كنا نشهد لديه محاولات واضحة للتّخلص من تأثيرها.

ولعلّ هذه الرّواسب تبدو بشكل واضح في مرحلة (البئر المهجورة) من المرحلة اللاحقة باعتبارها الأقرب زمنيا إلى التّجربة القديمة، حيث يظهر لنا هذا الحضور بوجهين: أحدهما سلبي والآخر إيجابي.

ففي الحالة الأولى نلحظ أنّ المعجم التّقليدي يقف جنباً على جنب مع المعجم الشعري ، ويلتحم بالرّؤية الشعرية والبناء الفني الجديد ، كما نلاحظ في المثال التالي :

أتبسط السماء وجهها ، فلا

---

[٤] خيربك، كمال، حركة الحداثة في الشعر المعاصر، ص١٣٥

[2] الخال ، البئر المهجورة ، إلى إزرا باوند، ص١٩٧

تمزّق العقبان في الفلاة

قوافل الضّحايا؟

أتضحك المعامل الدخان

أتسكت الضّوضاء في الحقول

في الشارع الكبير [١]

فمفردتا : العقبان، والفلاة تأتيان مقابل مفردات : المعامل ، والشارع ، لتشكل ثنائية القديم والحديث وتجسّدان بصورة متناغمة اغتراب الإنسان القديم والمعاصر على السواء .

ومثل هذا التوظيف الناجح للمعجم التقليدي ، نلحظه في(ثلاثية البحر) ، إذ نعثر على حشد من المفردات القديمة : السنابل ، واهاً، الهجير ، يك ، غارت ، قفر ، حوز، نزجي ، البرايا، القفار . وهذا الحضور ينسجم مع الرّؤية الشّعرية : في تصويرها للواقع الثقافي العربي بالجمود والتّخلف – انطلاقاً من بعده التاريخي ويتلاءم من جهة ثانية مع الإطار الفني في استدعائه لسياق ملحمي تاريخي.

على أننا نلحظ في بعض الاحيان أنّ استدعاء مثل هذه المفردات التقليدية إذ لا تساهم في إثراء دلالة النّص بأبعاد جديدة بل على العكس ، فانها تشكل عبئا على القصيدة ، لذا تظل الرؤية الفنيّة عاجزة عن الوصول الى تجربة الشاعر كما نلحظ في المثال التالي :

أأموت على الدرب ولا ندري؟

توارينا عن الأبصارار أكفانٌ

من الرّمل ، غبار ذرّه الحافر

في ملاعب الشّمس [٢]

أو :

وفي التّجربة الكبرى

تصبّر صبر أيوب ولا تهلع

إذا ما استفحل الشرّ [٣]

---

[1] الخال ، البئر المهجورة ، البئر المهجورة ، ص٢٠٤

[2] الخال ، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي، ص٢٢٠

[3] الخال ، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي ، ص٢٢١

المعجم الحديث

نلحظ في هذا السياق بأن المعجم القديم قد بدأ بالانحسار كلّما مضينا قدماً في تجربة الخال بسبب ابتعاده عن تأثير المرحلة التّقليدية ونضج تجربته الشعرية. وقد كان من الطبيعي أن تظهرلديه بحكم تطور تجربته، لغة جديدة ومعجم شعري جديد يتشكّل من مفردات معاصرة: ففي قصيدة البئر المهجورة على سبيل المثال نتوقف على المفردات: المعامل ، الدّخان، الضوضاء، الشارع، مدفع، حيث يستثمر مفردات الحياة اليومية بطابعها الحضاري الواضح .

وتزداد كثافة هذه المفردات في(قصائد في الأربعين) بسبب سعي الخال إلى الاقتراب بتجربته من الواقع ، واصطباغ قصيدته بالطابع المعاصر على نحو ما نجد في قصيدة (انتظار):

عيني على الشباك يا لخيبتي

والقفل لا يدار

السقف فوق جبهتي

أخاف أ ن ينهار

على الجدار صورة [١]

فهو هنا يؤثث قصيدته بمفردات يومية ويرسم صورة لمكان واقعي مستغلاً عناصره المختلفة : الشّبّاك ، القفل ، صورة ، السقف.

وتزداد كثافة هذه المفردات في قصائد النثر بسبب طابعها الواقعي وما توفره للشّاعر من حريّة في التّعبير عن تجربته كما يظهر في(القصيدة الطويلة):

من يكون هذا الراكض على الرمل ، القابع في

هوامش الكتب ؟ من يكون هذا السائق الأعمى؟

....

الأسطوانة تدور

ولا أذن تصغي . العمر جاثم في المظلة ، وفخذ

المرأة بفلسين [٢]

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، انتظار، ص٢٥٣

[2] الخال، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٧

ونعثر في القصيدة على حشد من هذه المفردات مثل : البجع ، سائح ، هوية ، رقـم ، آلة ، زجاجة ، القات ، لوحة ، نقود ، الجليد ، الكحول ، السّائق ، ورق ، جرائد ، الفـستقيّة ، قبعات ، عكّاز ، قبعات .

كما يعمد الخال الي استثمارتراكيب من الحياة اليومية مثل: (حبّة فعل) و(العـاطلون عن العمل) (حبيبتي تنام باكراً / حبيبتي بشر).

وفي أحيان قليلة نجده يستخدم بعض الألفاظ من اللغة المحكية مثل:هوًَ، ياهلا ، طابة، سجاجيد،علية،عليقة، مطارح، فستقية، يمتلي[١].

ونجده كذلك يحاول الإفادة في قصائده السردية من التراث الشعبي مـستغلا بـساطته اللغوية ومن الأمثلة على هذا التأثر قصيدة (البئر المهجورة) ونلحظ أن التراكيـب :(جـاري العزيز)(من زمان) و(سائر البشر) (ترمي بها حجر)، وهي تراكيب مستوحاة مـن لغـة الحياة اليومية.

ويوظف الخال كذلك لغة الحياة اليوميّة في الدراما المسرحية كما نلحظ فـي قـصيدة (العرس) حيث يرسم فيها أجواء عرس شعبي :

العرس حان ، لحظة
ويمتلي المكان (لا،
لا تخرجوا الصغار خارجا)
الخمر عندنا كثيرة
والليل في أوله [٢]
وكلنا حضور

تبسيط العبارة

تكشف لنا الأمثلة السابقة عن توجه الخال نحو تأسيس لغة شعرية جديدة مـن خـلال إبدال " التعابير و المفردات التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة

مستمدة من صميم التجربة و لغة الشعب "[٣] . وقد تجسدت هذه المقولـة مـن خـلال تبسيط الخطاب الشعري ، ومحاولته الاقتراب من اللغة المحكيّة أو اللغة العربية الحديثـة كمـا يحب أن يطلق علي. وتظهر هذه المحاولة في عدّة أشكال :

---

[1] تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة لا تتضمن أعمال الخال المكتوبة بالمحكية

[2] الخال، قصائد في الأربعين، العرس ، ص٣٠١

[3] الخال، **مستقبل الشعر في لبنان**، ص٣٤٤

أ- توظيف تراكيب لها أصول في اللغة أعاد الشاعر استخدامها ومن أهمها :

أولاً : دخول ال التعريف على الأفعال وأسماء الإشارة وهي تهدف كما يرى كمال خير بك إلى الإفادة من اللهجة المحكيّة من جهة ، وإلى تخليص الجملة من الجملة الموصولة [١] وهذا الاستعمال شائع في ديوان(البئر المهجورة) فنعثر على: (الخاطئ الأصيب بالعمى) (من المأمن الوراء)، (الخاتم اللبيك)، و (الوجوه الأدرناها) ، (رفاقنا الوراء)، (رفاقنا الهناك).

ثانيا : **استخدام جديد للصفة ، يهدف كذلك إلى تقصير الجملة وتكثيفها** كما في: (المعامل الدخان)،(الهياكل العظام) (المراسي الحديد)(المرافئ الأمان) (البسط الريح) (الشاطئ الخلاص)

ولتوضيح الفائدة المرجوة من هذا الاستعمال بالتحديد نتوقف عند هذا المثال :

أطلي على الجديد وثوري

يفتح الشاطئ الخلاص ذراعيه

وتعلو على مداه السفين

أيها البحر، أيها الأمل البحر

ترفق بنا ، ترفق ، ترفق [٢]

فكلا العبارتين (الشاطئ الخلاص) و(الأمل البحر) قد ساهم في تقصيرالجملة بعد تخليصها من الاسم الموصول و توابعه . ومن الناحية الدلالية فيمكن لهذا التوظيف أن يكسب النص ثراء حيث نشعرتبعا لذلك بأن الشاعر لا يرى في الشاطئ غير جانب واحد هو الخلاص، وكذلك لا يرى الأمل إلا من خلال البحر وبهذا يكون هذا الاستخدام قد حقّق ما سعى إليه الشاعر وعبّر عن رؤيته للتجاوز بدقة قد لا يستطيع أسلوب آخرالتعبير عنها .

يشار في هذا الصدد إلى أن كلا هذين الأسلوبين يردان بشكل واضح في مرحلة (البئرالمهجورة)، في حين نلحظ غياباً ملحوظاً لهما في المرحلة اللاحقة . ويبدو أن الشاعر قد راجع نفسه شأن جدوى استعمالهما وخصوصا أنّه في مرحلة (البئر المهجورة) كان مسكوناً بشكل كبير بتجاوز القواعد المعيارية للغة والأساليب الموروثة وقد خفت حدّتها مع ميل تجربته إلى النضج والاقتصاد في التجريب اللغوي [٣].

---

[1] خير بك، كمال، **حركة الحداثة في الشعر الشعر المعاصر**، ص١٥٥

[2] الخال ، البئر المهجورة ، الدعاء، ص٢٢٨

[3] يؤكد لنا هذا الرأي أن الخال لم يورد بعض القصائد من مجموعة(البئر المهحورة) في طبعتها الأولى التي استخدم فيها مثل هذه الأساليب بشكل كبير جدا، ينظرقصيدتا (الضياع) و(الوحدة) على وجه الخصوص في: الخال، يوسف (١٩٥٨)، البئر المهجورة ، دار مجلة شعر، بيروت

والواقع أن الخال كثيرا ما يلجأ إلى التراكيب الفصيحة غير الشائعة في الفصحى النموذجية المستندة الى القواعد النحوية المعيارية، والمتداولة في اللغة اليومية : ومنها

(إذا **صلبوك** هناك اليهود)[1] وكذلك

(يا بحرنا الحبيب يا **القريب**)[2] ونظير ما نجد في :

وهھنا يدان

لعائد مع الصّدى

وفاته الزّمان [3]

ثانيا :اعتماد العبارة البسيطة والقصيرة ، وقد مرّت هذه المحاولات بعده بمراحل ابتدأ من تجربة (البئر المهجورة) ، غير أنّ الخال في هذه المرحلة لم يستطع التخلص من العبارات الطويلة ، والتراكيب التقليدية وخصوصاً في اعتماده النمط السردي الملحمي لما يتطلبه من طول نفسه الشعري على نحو ما نجد في :

أنا لمّا أزل طفلاً . تأملني

فللطوفان آثار على قميصي الرطب

وفي عيني أسرار

عذارى لم تفق بعد ، تباريح

سكبن الدمعة الأولى، جراحات

ملأن جسمي الغض وما زلن [4]

وبتحوله إلى الغنائية الفردية نلحظ أنّ الجمل القصيرة بدأت تشيع بشكل واضح كما نجد في قصيدة (اعتراف) :

أحبه غفا

غفا على فمي

أفاق في دمي

وهمَ [5]

---

[1] الخال ، البئر المهجورة إلى إزرا باوند ، ص١٩٨

[2] الخال ، البئر المهجورة ، السفر ، ص٢٣٢

[3] الخال، قصائد في الأربعين ، موت، ص٢٧٥-٢٧٦

[4] الخال ، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي، ص٢٢٠-٢٢١

[5] الخال، قصائد في الأربعين، اعتراف، ص٢٦٠

وقد بلغ هذا التطور ذروته مع قصيدة النثر حتى أصبحت أكثر سرعة وإيقاعاً نحو ما نجد في المقطع التالي :

في جدران العلية شقوق عميقة . على النوافذ

ريح. في الباب طارق من الليل

ونحن نأكل ونشرب . جراحنا نهر من الفضة . [١]

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، العشاء الأخير، ص٢٧٩

الصورة الفنية

الصورة الفنية

تعد الصورة من العناصر الأساسية التي سعى الشاعر الحديث إلى تطويرها وبنائها بشكل جديد يتلاءم مع الرؤية الشعرية الحديثة، وقد نجح الشاعر الحديث في هذا المجال في تشكيل خلق فضاء تصويري جديد يتجاوز الحدود المألوفة كما هي قائمة في تصوير الشاعر القديم .

فقد عمد إلى تشكيل صور جديدة مستغلاً تكنيكيات حديثة تجاوز من خلالها الحدود المألوفة للصورة التقليدية، بالإضافة إلى ذلك سعى إلى استثمار المعطيات العلمية الحديثة كعلم النفس والأنثربولوجيا .

على أن هذا التغيّر الجذري الذي طرأ على طبيعة تشكيل الصورة لم يأت من فراغ وإنما كان نتيجة التغير في نظره لوظيفة الصورة فهي ليست مهمة تزيينية يطمح الشاعر من خلالها كما يقول أدونيس أن يجمل أو يضفي صفات الكمال على الأشياء أو يعرض الأشياء في شكل جميل[١]. بل غدت وظيفته أن" تجسد تجربة الفنان وتبلور رؤاه ، وتعمق إحساسه بالأشياء وتساعده على تمثيل موضوعه تمثلاً حسيّاً، كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به "[٢]، وبذلك تغدو وسيلة للكشف عن رؤيا الشاعر والغوص إلى الزويا العميقة في عالمه الباطني.

ولأجل تحقيق هذه الوظيفة بمغزاها العميق كان لابد للشاعر الحديث كما يرى الخال أن يسعى إلى "استخدام الصور الحيّة"[٣] النابعة من التجربة الذاتية لا تلك الصور لا تلك الصور الذهنية الجاهزة ، ومن أجل أن تكتسب الصورة عمقاً وشمولاً ، لابد من تنوع مصادرها بين الأسطورة و التراث والواقع إذ بإمكان الشاعر أن يستفيد من "الصور القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا [٤].

ولكي يتحقق هذا الغرض لابد من التحام هذه العناصر بالتجربة والرؤيا وإخضاعها لمبدأ التداعي النفسي متجاوزة بذلك حدود المنطق والقوالب الجاهزة.

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص١٥٩

[2] عساف، عبد الله (١٩٩٦)، **الصورة الفنية في قصيدة الرؤي**، دار دجلة، دمشق، ص٢١

[3] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٨١

[4] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ص٣٤٤

لم تعد الصورة في الشعر الحديث مجرّد تشكيل جمالي غايته التزيين أو الشرح، بل أصبح وسيلة للمعرفة الداخلية يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن رؤيته للعالم وإعادة تشكيله تشكيلا خاصا ينسجم مع تجربته الشعورية. ولنقرأ هذه الصورة لنبيّن ذلك:

على ملاعب العروق .

يا صبية ارقصي

حياتنا غبار

والليل والنهار

سريرنا [١]

تتضح في هذا النّص وظيفة الصورة : فهي تبرز لنا موقف الشاعر من العالم القائم على العبثية واللاجدوى ، وتكشف في الوقت ذاته الأثر الشعوري لهذا الموقف كما يبدو من خلال رصد عالمه الداخلي وما ينطوي عليه من إحساس العميق بالتلاشي والاستلاب .

وحيث إنّ الشاعر يقف موقف الرفض من العالم، فلا بدّ من البحث إذن، عن عالم جديد ، يتحقّق عبر تشكيل فني وتصويري خاص و يصوغه وفقاً لتجربته الخاصّة ولحظته الانفعالية الآنية كما نتابع في هذه الصورة :

... ولا

حصاة في النّهر

كأنّ في السفوح برصاً وفي

فم المدى حجر [٢]

فالشاعر يعبر هنا عن رؤيته للواقع بجفافه وخوائه. وحيث إنه واقع غير مألوف بالنسبة إليه. فلابدّ إن من إعادة خلقه من جديد ، متجاوزاً صورته كما تبدو لنا في الظاهر، لتغدو لنا صورة: غير مألوفة ،غريبة و مدهشة في الوقت ذاته .

لدى تتبعنا لتجربة الخال الإبداعية نلحظ بجلاء الطابع الثنائي لصوره تبعاً لطبيعة رؤيته الثنائية للعالم على نحو ما يظهر لنا في هذا المثال :

يا عجوز

الدّهر قصي ، قصي حكايات أمس

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين ، ملاعب العروق، ص٢٤٥

[2] المرجع السابق، ص٢٤٧

ما طوتها كف الرمال الضريرة

ألف جيل يرد في ألف جيل

ردّة الموج في المياه الأسيرة [1]

تتمحور هذه الصورة حول ثنائية الرمال / المياه؛ فصورة (الرمال الضريرة): تجسد لنا موقف الشاعرالسلبي من الواقع الثقافي العربي في سكونه وعجزه الممثل في رمز الرمـــال . وفي المقابل توحي صورة (المياه الأسيرة) برغبة الشاعر الكامنة بتجاوز الواقع الــراهن و بتحقيق قيم جديدة برغم ما تتعرض له من معاناة اغتراب .

من الواضح أن الخال لا يميل الى تشكيل الصور الجميلة البراقة ,انطلاقا مــن رؤيتــه المتكاملفة للحياة والفن ، فهو كما ترى خالدة سعيد " يعيش برودة العالم ، واحتمــال ســقوطه ، ولأن جمال الشكل جزء من هذا العالم القائم فليس الجمال غايته في الشعر وليس وسيلته التــي يزين العالم من خلالها "[2]

الصورة المجسدة

أكّد الخال في سياق حديثه عن القصيدة الحديثة علــى ضــرورة التعبيــر بالــصورة المجسّدة. ومن شأن هذه الصورة وفق تصوره أن تجعل التجربة أكثر التحاماً بالواقع وأكثــر قرباً من المتلقي [3]. وإذا عدنا إلى شعر الخال فإننا نلحظ حرصه البالغ على تجسيد صورته على نحو ما نلحظ في(الدارة السوداء) فقد صوّر العظام بإنسان عاجز: أعمى وأبكم ومشلول ، وقد ساهمت هذه الصورة بطابعها الحسي في تقريب الفكرة من الواقع ، كما أنّها استطاعت أن تثير فينا ذلك الشعور السلبي الذي يهيمن على ذات الشاعربسكونية الواقع العربي .

ومن الملاحظ أنه يعمد إلى تشخيص الطبيعة وذلك بإضــفاء ملامــح إنــسانيّة علــى عناصرها المختلفة، وهي عادة ما تظهر بصورة سلبية تبعاً لموقف الشاعر السلبي من الواقــع مثلما اتضح لنا في هذه الصورة القاتمة:

والأرض تزم ، تمزّق سترتها . تعرى

عاهرة

أنثى

---

[1] الخال ، الأعمال الكاملة ، ص٢٢٩

[2] سعيد، خالدة، **البئر المهجورة، ليوسف الخال**، ص١٣٩

[3] الخال، الحداثة في الشعر، ص٩٥

رجل تأكله الشهوة

يفنى

أرض عطشى [١]

فصورة (الأرض) تبدو انعكاساً لموقفه السلبي من المرأة و إحساسه الشديد بعدم قدرته على الوصول إليها ؛ لذلك فهو يستحضر في غمرة هذا الإحساس الطبيعة بصورها المتنوعةاًالموحية بالعطش الجسدي وتكاد هذه الصور تهيمن على أجواء القصيدة .

وإذا كانت الأمثلة السابقة ، كشفت لنا عن توجّه الخال نحو تشخيص الطبيعة(الحيّة والجامدة) واكسابها طبيعة إنسانية ،سلبية في العادة، فإنّه في بعض الأحيان يعمد إلى عمليّة عكسيّة، يغدو فيها الإنسان شبيهاً بعناصرالطبيعة في بعدها السلبي فيتحول إلى كائن متلبّس بالاغتراب الحاد.

الغابة يملأها الرعب

حين يجوع بها ذئب [٢]

فقد تحول الإنسان إلى ذئب ، ولكنه ليس ذئباً حقيقياً،بل شكّله الشاعر وفق رؤيته، بحيث بدا لنا في لحظة الجوع حيواناً مفترساً لكنه في الوقت ذاته مهزوم من داخله ومسكون بالخوف والرعب.

ولا تتوقف صورة الإنسان عند هذا الحدّ من السلبية؛ إذ يتم تجريده من كل ملامحه الإنسانية وتحويله إلى مجرّد قيمة سلبية :

وأنا في هذه الدارة وحدي

جاثماً ، كالهم ، كاللعنة ، كالخوف

على صدر الجبان

جاثما كالموت ، في البرهة، في كل مكان .[٣]

لقد استطاعت الصورة هنا التغلغل في الزوايا العميقة للذات و معاينة أزمتها الداخلية : فالشاعر هنا يحس بالتشيُّؤ نتيجة افتقاده لأهم مكوناته الإنسانية ونعني هنا الحرية و القدرة على تحقيق الذات . وفي ظل هذه الحالة غير المألوفة يعمد الشاعرإلى إقامة علاقة غير مألوفة بين عناصر الصورة يتحول هو نفسه من خلالها إلى مجرّد قيم سلبية تشي بالخوف و التّلاشي .

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الدعاء، ص٢٥٨

[2] قصائد في الأربعين، حوار مع الشيطان، ص٢٥٧

[٢] الخال، البئر المهجورة، الدارة السوداء، ص٢٠٠

ويمكننا الملاحظة هنا بإنّ عناصر الصورة بطابعها التّجريدي (الهمِّ ، اللعنة , الخوف ، الموت) قد تحولت من خلال المشهد الكلي إلى أشياء محسوسة نستشعرها أمامنا ، وبذلك فإنها نجحت في إثارتنا بتجربة الشّاعر وإحساسه بالاغتراب الحاد .

الصورة المتحركّة

من أهم ما يميز الصّورة لدى الخال طابعها الحركي ؛ ولذلك نجده يستند بشكل واضح عن الفعل في تشكيل صور تتسم بالحركة والدينامية . ولنتابع هذا المثال لاستكشاف هذه السمة :

قومي هنا واضطجعي

عرّي غصون يومك الكئيب

قلعي جذوره معي

وعانقي التراب في رجولتي [1]

تشيع الأفعال في هذا النص بشكل مكثف فلدينا : قومي ، اضطجعي ، عري ، عانقي. وقد ساهم انتشار الأفعال على مساحة النص إلى منح الصورة حيويتها وأكسبها طابعاً ديناميكياً متحركا يتناسب مع مستوى الضغط الداخلي الذي يهيمن على الشاعر ويكسبه مزيدا من القلق والتوتر .

في بعض القصائد يلجأ الخال إلى الفعل كإطار فني لكامل التجربة .ويضطلع الفعل في هذه الحالة بإبراز المفارقة كما نجد في قصيدة (أمنية شاعر) من خلال هاتين الصورتين المتقابلتين :

كنت صغيراً والحبال

حول عنقي صغيرة

وكانت العيون مرفأ

وخطواتي موجة

وبعد حين كبرت حبيبتي

وهاجرت

وصعدت إلى جفوني شاطئا[1]

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، ملاعب العروق، ص٢٤٦

وهذا الاحتفاء بالفعل يظهر بشكل لافت في القصائد ذات الطابع الحكـائي ؛ فهـويلائم الطبيعة السردية القصصية نظرا لما يتيحه من مرونة في عرض الأحداث . ومن الأمثلة عليه (ثلاثية البحر) .

على أننا في بعض الأحيان ،نلحظ أنّ حضور الأفعال ، لا يسهم في مـنح القـصيدة طابعاً متحركاً وديناميأ ، بل تكون عاملا سلبيا نظير ما نجد في هذه

أراه ذبح التنين في الغاب وأجرى

دمه في الأرض يروي

غلة الظامئ للفتح .لكون

يبدأ البدء به بعد

أراه حمل الأرض بكفيه

رماها في الدهاليز ، بنى كوخا [٢]

وعلى الرغم من كثافة الأفعال: أراه ، ذبح ، أجرى ، يروي ، رمـى ، بنـى، الا أن حضورها ظل حضورا تراكميا لم يؤد إلى إضافة حركية ملموسة على الجانب السردي

مصادر الصورة

يعتمد الشاعر في تشكيل صوره الحية على مجموعة من المصادر حدّدها الخال في قوله " فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا " [٣]

ففي هذا النص يصبح التاريخ ، ومن ضمنه الأسطورة ، وكذلك الواقـع الموضـوعي مصدرين رئيسين من مصادر الصورة ، وذلك بعد إخضاعها لمبدأ التداعي النفسي ووضـعهما في سياق التجربة الشعورية .

وإذا استعرضنا تجربة الخال فإننا سنكتشف بكل سهولة بأنّ الطبيعة تشكل أحـد أهـم المصادر التي اتكأ عليها تشكيل صوره ، ونؤكد على هذه الحقيقة من خلال المثال التالي :

في الصّيف تسأل الجذورعن مصيرها

و النهر لا يجيب

غصت به العيون في الجبال أم

---

[1] قصائد في الأربعين، أمنية شاعر، ص٢٦٢

[2] الخال، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي ، ص٢٢٣

[3] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ص٣٤٤

تلقفته في الهجير تربة [1]

فالصورة هنا شديدة الارتباط بالطبيعة التي تمثل بالنسبة للشاعر النموذج الأسمى للتّحول والصيرورة، غيرأن هذا الأمرهنا غير متحقق؛ فالنهر المتحرك المتجدد في الأصل يصبح صامتاً لا يجيب . وبسب هاجس التحول المهيمن على الشاعر فغالباً ما يكون حضورالطبيعة مقترناً بحضور الجانب الإنساني على نحو ما نرى في(قصيدة الجذور) [2]

حيث نجد أننفسنا أمام نمطين من الصور: النمط الأول تتمثل فيه الطبيعة و الإنسان جنباً إلى جنب كما يظهر في الصورة (والصبح حينما يظهر يفيق غابة من المحراب حول جفنه). أما النمط الثاني فتبدو فيه الصورة أقرب إلى الواقع الإنساني كما تظهر في الصورتين : (يسير تاركاً يديه في الفضاء) (أبصرت عيناي سنحريب جاثما). وهنا نستشعر محاولة الشاعر الاقتراب من الواقع ، ومع ذلك فإنّ الصورة تظلّ في طبيعتها التجريدية بعيدة نسبياً عنه بسبب هيمنة النزعة الأسطورية على رؤية الشاعر .

على أننا نلحظ ونحن نتابع تطور تجربة الخال ، وخصوصاً في المرحلة التالية ل(البئر المهجورة) وعيه الواضح لهذه المسألة ولذلك نلحظ أنّ أن الصورة وخصوصاً في علاقتها في الطبيعة قد تخلّصت إلى حدّ ما من حدّتها الأسطورية و الميتافيزيقية ، ويمكن أن نمثل على هذا التطور في المثال التالي في هذا المقطع :

نحكي لها
حكاية الصيف الذي يجيئنا
على جناحي نعمة دافئة
أو قفزة من جندب سعيد
ونحن نجمع الغلال تارة
وتارة نعيد [3]

فالصور هنا أكثر التحاماً بالواقع ،كما أنّها تخلّصت من المبالغة التي نشهدها في القصائد ذات الإطار الأسطوري، الأمر الذي يكشف عن نضج تجربة الشاعرو تطور رؤيته الشعرية و الفنية .

---

[1] الخال، البئر المهجورة، الجذور ، ص٢٠٧

[2] المرجع السابق، ص٢٠٩-٢١٠

[3] قصائد لاحقة، العمر، ص٣٢٢

ومن المصادر التي اتكأ عليها الخال في بناء صـــوره التجربـــة الدينيـــة المـــسحيّة، باعتبارها أحد أهم عناصر تكوينه الثقافي والفكري. وتحتل شخصية المسيح الحيّز الأكبر فـــي هذه الصوروخصوصاً لحظة صلبه المأساوية، ولهذا نجده في أحيان كثيرة يلجأ إلى تجسيد هذه اللحظة لتشكّل مشاهد نابضة بالحيوية و الحركة و تتسم بالإيحاء و العمق ، كما نجده في هـــذا المشهد كما نجد في (الجذور) في لحظة صلب الشاعر/المسيح

وعلاوة على هذا فكثيرا ما يلجأ الخال إلى تشكيل صور مـــستوحاة مـــن(الكتـــاب المقدس) لإدانة الواقع المعاصر كما نجد في صورة الخطيئة وهي من الصورة المتكـــررة فـــي ديوانه :

سألناك ورقة تين

فإنّا عراة . عراة [1]

فهي صورة موحية وغنيّة بالدّلالة نجحت في تجسيد صورة الواقع المعاصر وما يعتريه من (سقوط) ثقافي .كما يتم استدعاء صور ومشاهد في الكتاب المقدس ، للتعبير عن اغتـــراب الإنسان المعاصر :

هذه الأرض

مواتاً أمست، وأمست عروقاً

من حديد.أنّى تلفتً منها

غربة بابل . وتلك السبايا

رضيت أن تركع للعجل

وتحني رقابها للخطايا [2]

فالمشهد هنا يوحّد بين تجربة الإنسان القديم والتجربة المعاصرة مـــن حيـــث النتيجـــة والمسببات، فالإنسان في التجربتين يعيش أزمة اغتراب، بسبب وقوعه في الخطيئة .

ونلحظ هنا انسجام الصورة مع طبيعة التجربة: حيث استدعت التجربة القديمـــة نـــسقاً تقليدياً من الصور (التجربة اليهودية) في حين تم اللجوء إلى نمط تصويري حديث (أمـــست عروقاً من حديد) لتتلاءم مع تجربة الإنسان المعاصر .

وإذا كانت الصور الماضية بمصدرها الديني قد نجحت على الصعيد الفني، في الكشف عن تجربة الشاعر، وأثرت النص بدلالات غنية و مؤثرة ، فإننا نلحظ في بعض الأحيـــان أن

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، إلى إزرا باوند ، ص١٩٧

[2] الخال، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي، ص٢٣٠

استدعاء الفضاء الديني لم يحقق هذه الغاية، بل نجده على العكس من ذلك ساهم في تعطيل حركية النص على نحو ما نجد في المثال التالي:

أعطشان؟ خذ الصخرة واضربها
أفي العتمة؟ دحرجها عن القبر
وإمّا عضّك الجوع فهاك المن والسلوى
وإمّا صرت عرياناً
فخذ من ورق التين رداءً .
يستر الإثم [١]

فنحن نستشعر بأنّ هذه الصورة مباشرة و غير موحية فهي أقرب إلى الوعظ منها إلى الشّعر فالشاعر قام بسرد هذه الصور استنادا إلى الكتاب المقدس من دون أن يضفي عليها دلالات وإيحاءات جديدة، ومن جهة ثانية فإنّ التتابع السريع لهذه الصور لم يعط الفرصة الكافية للمتلقّي في التقاطها واستيعابها مما أفقدها في النتيجة القدرة المطلوبة على التأثير.

أنماط الصورة

لعل من أبرز سمات القصيدة الحديثة طابعها الكليّ فهي تعبر عن تجربة شاملة وممتدّة ومركبة؛ ولجل ذلك أصبحت حشداً من الصور المتتابعة وغير المترابطة ظاهرياً في كثير من الأحيان. وسعيا للوصول إلى هذا الطابع الكلي يحاول الخال استثمار الصورة بنمطيها التقليدي و الحديث .

أولا : أنماط تقليدية

حيث نلحظ أن تجربة الخال لا تنطوي على قطيعة معها بل نجده على العكس من ذلك يسعى إلى التواصل معها ولذللك نجدها حاضرة بقوة بأشكالها المختلفة وخصوصاً التشبيه والاستعارة والوصف .

التشبيه

فيما يتعلق بالتشبيه فإننا نلحظ حضوره المكثف .وقد سعى الخال إلى استثمار الإمكانيات التي يمكن أن يوفرها التشبيه في بناء صورة حديثة وقد نجح في هذا المضمار إلى حدٍّ كبير على نحو ما نجد في هذا المثال :

الأمس هنا عليقة نار

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الحوار الأزلي ، ص٢٢١

والأرض حرام

فحذارك تقتربي

الليل البارحة انهار على وجهي

أصبحت دخان

(يا ليل الصب متى غده)

لا بل أصبحت ستاراً يرتدّ

على أمسي ، أيزول غداً

كجبال يسكنها القيظ [١]

فالشاعر هنا يوظف التشبيه التقليدي بنمطيه المفرد والبليغ، وهذه الصور مع ذلك تمتلك قدراً كبيراً من الإيحاء و العمق والامتداد في العالم الدّاخلي للشاعر . وقد استطاع أن يعيد تشكيل التشبيه بصورة جديدة من خلال إقامة علاقات جديدة بين عناصر متباعدة ومتنافرة حيث يغدو الأمس (عليقة نار) وتارة (كجبال يسكنها القيظ) ويغدو الشاعر من ناحية أخرى (دخاناً)تارةً و(ستاراً يرتدّ على امسي) تارة أخرى ، وهي صور في مجملها تشي بالحركة والتوتر.

إنّ سعي الخال للتجريب في إطار الصورة الفنية وخصوصاً في التشبيه قد جعل الصورة في كثير كمن الأحيان تميل إلى الغموض والتعقيد ولا سيما أنّها تجسّد تجربة ذات طبيعة درامية معقدة والمقطع التالي يوضح لنا هذه المسألة .

هاهنا على التراب جبهتي

وفي التراب قدمي

وقدمي هياكل ومدن

ودمعة هي الفرات تارة

وهي البحار تارة

وقدمي دم وقبلة

وقدمي صلاة [٢]

فالشاعر يعقد في هذا المشهد صلة بين عناصر متباعدة فهو يجمع بين القدم من جهة وكل من (هياكل ، مدن ، دمعة ، صلاة) وهي علاقة بعيدة و غير مألوفة لذلك تبدو ظاهريا

---

[1] قصائد في الأربعين ، حوار مع الشيطان،ص٢٥٥

[2] الخال، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢١١

شديدة الغموض والتفكك . في الواقع إنّ قراءة هذه الصور الجزئية المدهشة لا يمكن أن تتضح إلا من خلال قراءة متأنية يتم من خلالها إعادة دمج الصورة في السياق العام للقصيدة حيث سيتضح لنا حينئذ أنّ التراب هنا يرمز إلى ثنائية الحياة والموت كما يراها الشاعر /المسيح لحظة صلبه حيث يتراوح بين الإقدام على الموت والانشداد إلى الحياة ، وهذه الثنائية تظهر من خلا ل عناصر الصورة .

ولا بدّ هنا أن نشير إلى أنّ حرص الخال أحياناً على حشد القصيدة بجملة من التشبيهات –وخصوصاً في مرحلة البئر المهجورة – قاده إلى الوقوع في الخلل الفني كما نتابع في هذا المقطع :

آه كانت كائنا يملأ جفنيه الظلام

أبكما ، كالجدث المغلق، مشلولا، كسيحاً

راح يستعطي على عرض الطريق

آه كانت كائناً لا كون فيه

عدماً يرقص في جفن الغريق [1]

فالشاعر يرسم لنا مشهدا للعظام يتضمن جملة من الصور المركبة والموحية ؛ فهي تبرز لنا في الصورتين الأوليين إنساناً عاجزاً. وكلا الصورتين تتسم بالعمق و الإيحاء بالحالة السلبية التي تعانيها العظام ممثلة بالواقع العربي , وقد بإمكان الشاعر الاكتفاء بهما غير أنّ حرصه على حشد الصور قاده إلى صورتين أخريين يظهر فيهما خلل واضح ؛ فالصورة الثالثة (كانت كائناً لا كون فيه) تعبير مباشر أقرب إلى التجريد الفلسفي منه إلى الشعر ، أما الصورة الرابعة (عدماً يرقص في جفن الغريق) فهي ،عوضاً عن تجريدها، لا تنسجم مع نسق الصور السابقة حيث إنها توحي لنا بالحركة في حين أنّ الصور السابقة صور يطغى عليها السكون و الرتابة .

على كل حال، يبدو لنا من متابعتنا لتجربة الخال وخصوصاً بعد مرحلة البئر المهجورة حرصه على تطوير التشبيه ومحاولة تخليصه من الحشو والتقريرية وشحنه بالمقابل بدلالات حديثة و يظهر ما يظهرعلى وجه الخصوص في قصيدة النثركما يتضح في هذا النماذج التالية :

عنقي من خشب ، ورأسي طابة من التبن على

قامة من ورق الجرائد[1]

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الدارة السوداء، ص١٩٩

....

كلماتي يابسة كالفحم، سوداء كعربات الموتى [٢]

....

أنا أحجية . كالنجمة أسقط وكجناحي طائر

أرتفع

أبصق في وجهي أيها المعلم سريرك فم بلا

أسنان [٣]

فنحن إزاء صور حديثة وغير مألوفة تقترب بالتجربة من الواقع لتجعلها أكثر قدرة على الغوص في أعماقه والكشف عن تناقضاته

الاستعارة

يتفق النقاد على مكانة الاستعارة في الشعر بوصفها أحد العناصر الجوهرية التي ما زالت حاضرة في الشعر الحديث[٤]. فيما يتعلق بالخال تعد الاستعارة أكثر أنماط الصورة التقليدية حضوراً في تجربته بكل مراحلها. ويظهر لنا المثال التالي مدى هذا الحضور:

قبضتي كلتّ وأظفاري براها

الزحف من دار لدار

منذ ما سمّرت في الحرف مصيري

منذ ما أطفأت الريح على الشط مناري [٥]

وعلى الرغم من بساطة هذه الاستعارات ووضوحها ، إلا أنها عكست لنا بسبب طبيعتها الإيحائية، الأبعاد النفسية للشاعر نتيجة إحساسه بذوبان الذات أمام قوة الواقع وليس هذا المثال سوى نموذج توضيحي لاهتمام الخال بالصورة الاستعارية بيد أنه لا يكشف في الحقيقة عن قدرته الحقيقية في توظيفه توظيفاً جديداً يتلاءم مع طبيعة التجربة كما يبدو لنا في هذا المثال:

---

[1] قصائد في الأربعين ، القصيدة الطويلة، ص٢٨٩

[2] المرجع السابق، ص٢٩٠

[3] قصائد في الأربعين ، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٦-٢٨٧

[4] ناصف، مصطفى،(١٩٨١)، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ص٤٢

[5] الخال، البئر المهجورة ، الدارة المهجورة ، ص٢٠١

هوّ ذا الريح تعرّيني ، تعري

جسدي ، تلهب روحي

وصراخي بحّ في الغربة. آه [١]

نلاحظ هنا أنّ الشاعر يقوم بالاستفادة من الإمكانيات التي توفرها الاستعارة ، حيث نجده يشكل من خلالها صورا جديدة ومدهشة حيث تظهر فيها الريح على هيئة وحش تقوم بتعريته ، وهي صورة توحي لنا بإحساس الشاعر العميق بالخوف و التلاشي ، غير أن الصورة لا تقف عند هذا الحد ، حيث تكشف لنا على مستوى ثان عن إحساس الشاعر بالاحتراق ، وهي صورة – كما يبدو لنا في الظاهر – لا تنسجم مع الصورة السابقة ، إذ من المفترض أن يحس الشاعر بالبرودة نتيجة تعرية الريح له ، ولكن الشاعر يتجاوز هذه العلاقة بطبيعتها المنطقية، ليقيم علاقة جديدة تبعاً لموقفه الشعوري الداخلي القائم على الرؤيا و الحدس بدلا من العقل و المنطق وهو ما أكد عليه الخال في نظريته الشعرية . فهو لا يرى عملية الاحتراق كما تظهر في البعد الفيزيائي بل من إحساسه الداخلي ، ولذلك فهو يستشعر في لحظة صلبه بالاحتراق، نتيجة إحساسه العميق بضرورة الخلاص .

ويبدو لنا الخال على وعي شديد بأهمية الاستعارة. وما يدفعنا إلى هذا الإحساس أننا نشهد حضورها المتزايد كلّما أوغلنا في تجربته، كما نلحظ في(قصائد الأربعين) وخصوصاً في قصائد النثر، حيث يمكن للاستعارة أن توفر عنصري التكثيف والإيجاز كما نلحظ في المثال التالي:

الوثن يجثم على قارعة الطريق ، ينشر قروحه في

وجه الشمس. الوثن يمدّ خرطومه في وسطنا ، يحرّك

لسان القتل، يحمل رائحة الأدغال ، يتمنطق

بالرياح الصفر [٢]

الوصف

ويعد الوصف المباشر من الوسائل التقليدية التي اعتمد عليها الخال في تشكيل صوره، وقد سعى منذ البداية إلى الوصف البسيط و الموحي . كما نجد في هذا المثال :

أخبرنا الرعاة في جبالنا

[1] الخال، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢١٧

[2] قصائد في الأربعين ، القصيدة الطويلة، ص٢٩١

عن جزر يغمرها المطر
عن جزر يغمرها الغمام والخزام و المطر
عن جزر يسكنها الحضر
بها، بمثل لونها الغريب يحلم
الكبار في الصغر [١]

فالشاعر هنا يرسم صورة خالية من الصور البلاغية، ولكنها تمتلك القدرة على الإيحاء برؤية الشاعر بالمكان المثالي الذي يحلم به .

وفي بعض الأحيان يتم المزج بين الوصف المباشر، والصور البلاغية التقليدية (كالتشبيه والاستعارة) وتظل هذه الصورمع ذلك في حدودها الوصفيّة، ومثال ذلك ما نجده في (حوار مع الشيطان)

أواه أتجبل كفي الطين ، متى
ومتى أنفخ فيه الروح ، متى أصنعه
شيئاً كالشمس إذا تغرب
كالفجر إذا يطلع
كالظهر إذا يمحو ظلي[٢]

نلحظ هنا أنّ الصورة تعتمد على الوصف المباشر (أتجبل كف الطين، متى أنفخ فيه الروح) وعلى التشبيه الذي يقترب من الوصف المباشر (كالشمس إذا تغرب، كالفجر إذا يطلع).

ولعل حرص الخال على الوصف يظهر بشكل أوضح من خلال قصائد النثر ونجده عادة يوظفه في التشكيل المكاني على نحو:

الجو غائم ولا من شراع . المدّ فارغ حتى من
الرمل .الجزر قبضة البخيل، و الشباك كف مسمّرة
في وجه الريح [٣]

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، السفر، ص٢٣٤

[2] الخال، البئر المهجورة ، حوار مع الشيطان، ص٢٥٦

[3] قصائد في الأربعين ، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٨

ب -الأنماط الحديثة

لعلّ المتابع للنصوص الشعرية الحديثة يلحظ توجه الشاعر الحديث إلى أن تكتسب قصائدهم طابعها الخاص المتميز عن التجارب التقليدية، ولتحقيق هذه الغاية يسعى الشاعرإلى خلق أدواته الفنية الخاصة لذلك نجده قد توجه صوب الفنون الجميلة خصوصاً السينما والتصوير والموسيقى والفن التشكيلي مستعيراً تكنيكاتها الفنيّة مما يساعده على تجسيد رؤيته الشعرية بما فيها من تركيب وتعقيد[١].

ومثلما أفاد الخال من الأنماط التقليدية، فإننا نجده لجأ إلى الفنون الحديثة بأشكالها المختلفة (نثر ، مسرح ، سينما ، فن تشكيلي) في تشكيل قصيدة حديثة، إذ تغدو القصيدة لديه مجموعة من المشاهد أو اللوحات تتدرج فيها حشد من الصور المكثفة، كما نجد على سبيل المثال في (الدارة السوداء)، و(البئر المهجورة)، و(الجذور)، و(ثلاثية البحر).

ومن أبرز التقنيات التي سعى الى توظيفها :

أ **الصورة السينمائية:**

فقد حرص على الإفادة من التقنية السينمائية وخصوصاً اللقطات السريعة نظراً لما توفره من تجسيد لإحساسه بالتوتر العنيف إزاء ومعاينته للواقع المأساوي، ولملاءمتها من جهة أخرى قصيدته بطبيعتها السردية والدرامية وما تنطوي عليه من تركيب وتعقيد.

وتمثل قصيدة (memento mori) نموذجا لهذا النوع من الصور:

وفقدناه .
كانت الأرض شتاء
كان موج البحر يرتد
عن الشط عياء .
كان جوع وصقيع
كان في المرعى ذئاب [٢]

فالصورة ترسم لنا مشهداً مأساوياً، تتجلّى فيه بوضوح إحساس الشاعر العميق بالمرارة والجفاف نتيجة هذا الموت، لذا كان من المناسب لجوء الشاعر إلى تقنية تكشف عن الرؤية المعقدة والمركبة إذ تتضح مقدرة اللقطات السريعة والمتتابعة والمترابطة فنلاحظ أنّ كل لقطة

---

[1] زايد، علي عشري،(١٩٨١)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى، القاهرة، ص٢٤

[2] الخال، البئر المهجورة ،memonto mori ، ص٢١٨

من هذه اللقطات ساهمت في الكشف عن مدى التوتر الذي يعانيه الشاعر: حيث استطاعت الانتقال بنا بشكل سريع وخاطف في صورة اليابسة وهي تتعرض للمطر الشديد إلى حيث مشهد موج البحر وهو يرتد عن الموج ببطء، ويكشف لنا المشهد عن (مفارقة تصويرية) واضحة؛ فمقابل مشهد الشتاء يظهر لنا مشهد الموج وهو يرتد عن الشاطئ ببطء، وكذلك يظهر لنا مشهد(الحي) وقد هيمن عليه الجوع والصقيع، وامتلأ بالرعب، لتنتقل الكاميرا بعدها إلى تصوير البناء، وقد أغلقت نوافذه، استعداداً للحظة الصلب (والكوى مغلقة والسور ينهار) لنجد أنفسنا في نهاية المشهد أمام الشاعر وهو يرى في هذه اللحظة الدامية توقف الحياة وجدب العالم، ليتساءل في النهاية: (هل هي الأرض تدور؟)

ويعمد الخال في بعض الأحيان إلى اعتماد التقنية السينمائية إطاراً لقصيدة كاملة نظير مانجد في قصيدة (انتظار) وهي تبدو لنا منذ اللحظة الأولى مشغولة بإبراز العالم الداخلي للشاعر لحظة توتره واضطرابه:

وها أنا ممدّد

وكلّني انتظار[١]

إنّه الآن في غرفته وحيداً يشعر بالخواء والانهيار، ويحس باحتضار الوجود نتيجة فقده للمرأة. وتشكل (الغرفة) في نظره معادلاً رمزياً للعالم؛ لذلك سرعان ما يقودنا في رحلة استكشافيّة في أرجائها:

السقف فوق جبهتي

أخاف أن ينهار

على الجدار صورة

بأحرف من نار

أواه يا جبيبتي

أيسقط الجدار؟[٢]

فهو يتحول بنا أولاً إلى الشباك لعله يبصر المرأة، ولكنّه لا يلمح أحداً . وسرعان ما يقودنا بشكل خاطف مفاجئ إلى قفل الباب وهو ثابت لا يدار مما يؤكد عدم قدومها، لننتقل معه بعدها إلى السقف وهو يتعرض في أي لحظة للسقوط، وما نلبث بعدها أن نرصد الجدار وقد

---

[1] قصائد في الأربعين، انتظار، ص٢٥٣

[2] المرجع السابق، ص٢٥٣

علقت عليه صورة يراها وقد اشتعلت إشارة إلى إحساسه بالاحتراق الـداخلي، ثـم تعـود بنـا الكاميرا إلى الجدار مرّة أخرى وهويكاد يسقط ، وهكذا استطاعت هـذه اللقطـات الـسينمائية السريعة والموحية أن تكشف عن العالم الداخلي للشاعر وهو يعاني أزمة وجودية حـادة تكـاد تعصف بكيانه الداخلي.

الصورة التشكيلية

إن سعي الخال نحو التجريب في اللغة الشعرية قاده إلى الإفادة من الإمكانيـات التـي يمكن أن يوفرها الفن التشكيلي وخصوصاً في الجانب التصويري حيث نجد أن بعض القصائد قد تحولت الى لوحات تشكيلية ولعل قصيدة (للعروق وحدها أن تنطق) من أفضل النمـاذج علـى هذه المسالة:

الاشجار تهجر الصمت وتبكي الهها القديم
لا اوراق على الجسد. العروق كساؤها الاوحد
وفي الحديقة ماء.
الهواء يتأرجح في فراغ. الضياء يتأرجح في فراغ.
الفضاء يتأرجح في فراغ
وهوذا الحارس مقبل في عصاه. على كتفه سيف
من ورق، وفي فمه صفارة من عروق الملح.
ولم يبق في الحديقة إلا العصافير. الطيور
الكبيرة حدقت إلى الفجر. لا ترى بعد.
والحديقة بلا سياج.
السهل يتسلق الجبل. الجبل يرتفع إلى البحر.
البحر غابة من الحبل والولادة.
والأشجار تبكي الهها القديم. انه لم يمت
بعد. ذراعه غيمة في أفق الصمت.
للعروق وحدها أن تنطق. فليعد دمعك إلى
الأرض. [١]

[1] قصائد في الأربعين، للعروق وحدها أن تنطق، ص٢٨١

وقد اخترنا أن نورد القصيدة كاملة فهي تشكل لوحة فنية تظهر فيها العناصر المكانية بوضوح: الاشجار، الماء، الضياء، الهواء، وعلى الرغم من الملامح الواقعية لهذه اللوحة فإن الشاعر يعيد تشكيل الطبيعة على نحو غير مالوف تبعا لرؤيته العبثية للواقع في ضوء فكرة موت الاله في الحياة المعاصرة وانهيار كامل للمطلق.

ومن جهة ثانية تكشف لنا الصورة التشكيلية عن ملامح مضادة تظهر على شكل مفارقة تصويرية، متمثلة ببروز عنصر جديد من عناصر اللوحة:

(ولم يبق في الحديقة إلا العصافير. الطيور الكبيرة حدقت إلى الفجر)

وما تلبث هذه الحالة الإيجابية أن تتنامى لتفرض هيمنتها على المشهد الختامي للقصيدة (السهل يتسلق الجبل . الجبل يرتفع إلى البحر . البحر غابة من الحبل و الولادة)

وهكذا تكشف لنا القصيدة عن جماليات الصورة التشكيلية لدى الخال، حيث نجح في توظيفها ودمجها في سياق لغة شعرية شديدة الإيحاء والتكثيف ومع استغلال واضح لشتى التقنيات التصويرية بنمطيها القديم: التشبيه والوصف والاستعارة) والحديث: الصورة الحلمية، الصورة السوريالية، الصورة الثنائية المتحركة.

الصورة السوريالية

أكد الخال في سياق حديثه عن سمات القصيدة الحديثة ضرورة الإفادة من الفتوحات السيكولوجية في مجاهل النفس البشرية، وأغوارها السحيقة[1]. وربما تكون هذه الدعوة مؤشراً واضحاً على تأثره بالسوريالية في دعوتها إلى لغة شعرية جديدة قوامها الصورة الجديدة المتحرّرة من سيطرة العقل الواعي، والمنفتحة على اللاشعور بما يوفره من صور متنافرة وغير مألوفة.

على الصعيد الإبداعي تتضح لنا هذه الفكرة من خلال سعيه الواضح من الإفادة من الطاقات التخييلية التي يمكن أن يمنحها اللاشعور في تشكيل صور جديدة وغير مألوفة على نحو

ما نجد في:

هذا العالم أنثى

لعبت بالغيمة . فاضطجعت

---

[1] الخال، **الحداثة في الشعر**، ص٩٦.

فيئاً في الربع الخالي [١]

فنحن هنا إزاء صورة عبثية، ذات ملامح حلميّة واضحة لا تستند في تشكيلها إلى المنطق الواعي بقدر ما تلجأ إلى مخزون اللاوعي لتعبّر عن إحساس الشاعر بعبثية الواقع، ومن هنا تبدو لنا غريبة ومدهشة وغير مألوفة.

من خلال استعراضنا لتجربة الخال نلحظ كثافة واضحة للصورة السوريالية في قصائد النثر نظراً لما توفره من حريّة أكبر في تشكيل صور جديدة ولذلك نجد أن الخال اعتمد على التشكيل السوريالي في بناء قصائد كاملة. وربما كانت قصيدة (صلاة في الهيكل) أبرز القصائد التي تمثل هذه الظاهرة، وهي تكشف لنا في مجملها عن صور باطنية تشي بالاضمحلال والتمزق:

عندما أفيق، يجلس الضوء أمامي . لم لا
تنهض أيها الجرح الأبله وتحمل سريرك وتمشي
الجدران تضمحلّ. الهواء يصفق بعينيه . القدم
تضرب خاصرة الشارع . لا همس في الضوء .[٢]

تتسّم هنا طبيعة الصورة السوريالية فهي تظهر لنا على شكل تداعيات حلمية سريعة ومتلاحقة كما أنها تمتاز بالعفوية والتلقائية بسبب تحرّرها من قيود الوعي، وكل هذا في النتيجة يجعلها تبدو لنا مفككة ومضطربة.

وتكشف لنا الصورة السوريالية في كثير من الأحيان عن المفارقة التصويرية الناجمة عن طبيعة الرؤية الثنائية للشاعر كما تتجلى في عالمه الداخلي:

رجلاي من قصب ، سأجد لي عكّازاً
وجدته ، خيط من الحرير الأشقر
سأمشي الآن إلى نهاية الأرض . في السهل[٣] .

---

[١] الخال، قصائد في الأربعين ، أعمى ، ص ٢٤٣

[2] قصائد في الأربعين، صلاة في الهيكل ، ص٢٦٩

[3] المرجع السابق، ص٢٦٩

الإيقاع

حظي الإيقاع باهتمام بالغ في الحداثة الشعرية العربية، باعتباره عنصراً هاماً ومحورياً في تحديد هوية القصيدة الحديثة وتميزها عن القصيدة التقليدية.

وفي ضوء ذلك برز في النقد تصور جديد للإيقاع يتجاوز التصور التقليدي في النقد العربي القائم على الوزن بمفهومه النمطي من حيث هو وحدات موسيقية متساوية يشكل خطاً أفقياً يمتد من أول البيت أو السطر الشعري إلى نهايته[1].

فالإيقاع في هذا التصور الجديد ليس مجرّد وزن، وإنما هو نوع من البناء؛ فهولا ينتج من مجرد تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية [2]، بل ينبع من تناغم داخلي حركي. وهو من جانب آخر يتميز بطابعه الشمولي : إذ يشكل خطاً عمودياً يبدأ مع مطلع القصيدة حتى نهايتها في كل إيقاعي نغمي، بعد أن يذوب فيها ليتجسد ممتزجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف "[3].

وهذا التصور الحديث للإيقاع إنما هو نابع من رؤية جديدة للشعر وفلسفته في أبعاده الشاملة، يوضحها لنا أدونيس على الشكل التالي " لن تسكن القصيدة في أي شكل ثابت ، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس من أوزان أو إيقاعات محدّدة ، بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان الذي لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً [4].

ربما يكون هذا الطرح منسجماً إلى حد كبير مع تصوّر الخال حيث نجده يميل بشكل حاسم إلى رفض إخضاع العمل الشعري لوزن جاهز، لا يتلاءم مع حاجة الشاعر الحديث إلى التعبير تجربة مطلقة على تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة .

ولذلك نجده يشدد على ضرورة تجاوز الأشكال القديمة – ومن ضمنها الإيقاع – إذ لا يجوزفي نظره أن يظل الشاعر الحديث رهين أشكال تقليدية بل عليه بالمقابل أن يبدع أشكاله الخاصة في عالم ثوري تغيرت فيه على نحو لم يسبق له مثيل في التاريخ.

وفي ضوء ذلك نستطيع تفهم أبعاد دعوته إلى إيقاع شعري جديد يلائم التجربة الجديدة، وقد كان دعا في محاضرة الندوة كما مرّ بنا إلى ضرورة " تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله في ضوء المضامين الجديدة ، فليس للأوزان التقليدية أي قداسة "[5].

---

[1] الهاشمي، علوي (٢٠٠٦) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص٢٤

[2] ادونيس، زمن الشعر، ص١٥٥

[3] الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص٢٥

[4] ادونيس، زمن الشعر، ص١٥٥

[5] الخال ، مستقبل الشعر في لبنان ، ص٣٤

ولعلّ ما يطرحه هذا الفهم التأكيد على أن الإيقاع ليس قالباً جاهزاً مفروضاً على الشاعر، فلكل قصيدة إيقاعها الخاص المنبثق عن التجربة ذاتها ، فكل مضمون حقيقي لا بد أن يجد الشكل الملائم له .

على المستوى الإبداعي نستطيع أن نتلمس أصداء هذه الآراء لديه في ظل إحساسه بوطأة الموسيقا التقليدية النمطية ، ومحاولته بالتالي إعادة تشكيلها من جديد لتتلاءم مع تجربته الشعرية وما تنطوي عليه من موقف شعوري في لحظة آنية. ونستطيع أن ندلل على هذه المسألة من خلال قصيدة (الجذور) [١] حيث نلحظ مع مطلع القصيدة إيقاعاً هادئاً ونبرة موسيقية هامسة تنسجم مع إحساس الشاعر بالحزن وخصوصاً وهو يعاين اغتراب (الجذور) عن الواقع الإنساني وقد ساهم هذا الحشد المكثف من الجمل الاستفهامية، بالإضافة إلى شيوع حروف المدّ ، في إشاعة أجواء من السكون و الرتابة .

غير أنّ القصيدة لا تسير على إيقاع موحّد وثابت – كما هوالحال في كثير من القصائد التقليدية– فسرعان ما نلحظ تحوّلاً إيقاعياً قد طرأ نتيجة تغير الموقف الشعوري كما نلحظ في هذا المشهد الذي يصوّر الشاعر / المسيح لحظة الصلب :

ربّاه دعني ههنا لديك . دعني
ههنا على التراب . هذا الكوكب
الذي صنعت آخرٌ
زنابق الحقول لا تريده
ولا الخراف في حظيرتي تريده
ولا أنا أريده[٢]

من الملاحظ أن الموسيقا هنا قد أصبحت صاخبة عنيفة، ذات إيقاع سريع نتيجة إحساس الشاعر بالاغتراب الحادّ، وقد تولّد هذا الإيقاع نتيجة جملة من الجوانب الصوتية : كقصر الجمل وتتابعها، وشيوع التكرار، هذا بالإضافة إلى جملة عوامل صوتية أخرى، استطاعت في النهاية أن تثير فينا إحساس الشاعر برفض الواقع ورغبته الملحّة بتجاوزه .

وهكذا يتضح لنا من خلال هذين المثالين أننا لسنا إزاء إيقاع جاهز مخطط له مسبقاً كما هو الحال في الشعر التقليدي وإنّما إزاء ضرب من الإيقاع النفسي الداخلي تفرضه اللحظة الشعورية التي يواجهها الشاعر وتتغير مع تغيرها.

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢٠٧

[2] المرجع السابق، ص٢١٢

التشكيل الإيقاعي

الإيقاع بين التقليد والتجديد

يجدر بنا التنويه في بداية هذا الموضوع إلى أنّ تجربة الخال الشعرية قد اعتمدت في مرحلة البدايات الشكل التقليدي للقصيدة العربية حيث التزم النمط العمودي بنظامه المألوف القائم على الشطرين والقافية الموحدّة التي تعتمد البحور التقليدية المعروفة .

والملاحظ على شعر هذه المرحلة خضوع التجربة الشعرية لهيمنة الإطار الخارجي فكان الوزن و القافية في الغالب يشكلان قالبا جاهزاً لا ينسجم مع خصوصية التجربة وتنوع أبعادها . على أننا نسجل في هذه المرحلة محاولاته المحدودة الرامية إلى تجاوز الإيقاع الكلاسيكي، والتخفف من هيمنتها؛ إذ نجده يميل بشكل واضح إلى استخدام التدوير بالإضافة إلى اعتماد تشكيلات إيقاعية تستند إلى أسلوب الموشحات [1]يظهر من خلالها بعض التنويع في القافية، غير أنّ هذه المحاولات على العموم ظلّت محدودة وغير قادرة على انتشال القصيدة من سطحيتها ورتابتها.

ومن المؤكّد أن الخال كان مسكوناً بهاجس تجاوز القصيدة العمودية ولذلك نشهده في مرحلة الحداثة يعيد كتابة شعره التقليدي وفق التشكيل السطري . وفي السياق ذاته نجد في هذه المرحلة تحوّلاً لافتاً نحو قصيدة التفعيلة في مرحلة (البئر المهجورة)، ومن ثم نحو قصيدة النثرفي (قصائد في الأربعين) . وقد كان من الطبيعي أن تظلّ رواسب المرحلة التقليدية حاضرة في التجربة الجديدة، ويمكننا في هذا السياق أن نرصد بعض القصائد التي يتجلّى فيها الوزن التقليدي بوضوح كما نلحظ في قصيدة (الحوار الأزلي) فهي في أكثر أبياتها قصيدة عمودية، ولكنها كتبت وفق التشكيل السطري[٢]

التشكيل الوزني (الرجز)

إن حضور الوزن التقليدي في شعرالخال أمر مؤكد فهو لم يتخل عنه كما يرى أدونيس حتى في قصائده النثرية ولكنه حضور متجدد غير مكرور حيث ان " الوزن هنا ايقاع والايقاع

---

[1] ينظر على سبيل المثال قصائد : (الموكب) و(بلادي) و(فراق)

[2] يعتبر أدونيس هذه القصيدة أول قصيدة عربية حديثة خالية تماما من القافية ، ينظر أدونيس ،(١٩٩٣) **هاأنت أيها الوقت،** دار الآداب، بيروت، ص٦٤

يأخذ أشكالا وأوزاناً لا نهاية لها "[1] وتبعا لذلك، نجده يعمد في مرحلة الحداثة إلى توظيف البحور الخليلية المعهودة توظيفاً جديداً. وصياغتها في إطار ايقاعي جديد يتلاءم مع خصوصية التجربة.

ولدى تتبعنا لديوان الخال نلحظ أنه في مرحلة (البئر المهجورة) يميل بشكل واضح إلى توظيف وزن الرجز يليه بحدود أضيق وعلى التوالي كل من: الرمل و الهزج والخفيف والمتدارك.

أمّا في (قصائد في الأربعين) فإننا نلحظ غياباً تامّاً لكل من الرمل والهزج و الخفيف في حين يظل حضور الرجز هو الطاغي يليه كل من المتقارب و المتدارك . وفي مرحلة (قصائد لاحقة) نلحظ هيمنة مطلقة للرجز .

ولعل هذا الحضور الطاغي للرجز في كل مراحل تجربته يدعونا إلى التوقف عنده باعتباره إحدى الظواهر الإيقاعية البارزة في شعره وفي الشعر العربي الحديث عموماً حيث استطاع الشاعر العربي إعادة اكتشاف إمكاناته ، بعد ما ظل مغيبا في الشعر التقليدي ، محاولاً استثمار إمكانياته الإيقاعية، لما يوفرّه من حرية وانسيابية في الأداء، وقدرة كبيرة على المطاوعة و التشكل [2]. وهذا كلّه يحتاجه الشاعر للتعبير عن تجربته.

في ضوء ذلك، نجد الخال على وعي بالخصوصية الإيقاعية للرجز فقد وجد فيه مصدر ثراء إيقاعي، فراح يستغل ما يوفره له من تشكيلات وزينة متنوعة على نحو ما نجد في (قصيدة العودة):

غداً يعود سيدي	متفعلن/ متفعلن
شراعه كغيمة بيضاءعند الشفق	متفعلن/ متفعلن/ مستفعلن/ مستعلن
أعرفه متى يلوح ، كيف لا	مستعلن/ متفعلن/ متفعلن
خيوطه أنا ،أنا غزلتها ، أصابعي ،	متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/
حبكتها ، غسلتها بأدمعي [3]	متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/

فالشاعر هنا يوظّف تشكيلات الرجز المتعددة فاستخدم تفعيلة (مستفعلن ، -- ب-) بالإضافة إلى التفعليتين الفرعيتين (مستعلن - ب ب -) ،و (متفعلن ب - ب-) بشكل أوسع. وقد جاء هذا التنوع الوزني ملائماً لهذه الغنائية السردية لما تتطلبه من توفير حرية كافية

---

[1] ادونيس، **هاأنت أيها الوقت** ، ص١٦٧

[2] الصايغ، يوسف، **الشعر الحر في العراق**، ص١٤٠-١٤١

[3] الخال، البئر المهجورة، العودة ص٢٣٢

للبوح الذاتي. وقد وفرهذا التنوع كذلك ، إمكانية الاقتراب من لغة النثر وما تنطوي عليه من بساطة في التعبير.

وبغية الوصول إلى إيقاع أكثر ثراءً وتنوعاً يعمد الخال إلى المزج بين وزن الرجز و المتقارب تحديداً كما نلحظ في هذا المقطع :

لكنني عرفت جاري العزيز من زمان	– – ب–/ ب –ب–/ ب –ب–/ ب–ب–/–
من زمن الصغر	– ب ب– / ب–
عرفته بئراً يفيض ماؤها	ب– ب– / – – ب – / ب– ب–
وسائر البشر	ب – ب – /ب –
تمر لا تشرب منها ، لا ، ولا	ب – ب – /– ب ب – /– –ب –
ترمي بها ، ترمي بها حجر [1]	– – ب –/ – – ب – / ب –

فالشاعر هنا يمزج بين وزن الرجز وبين وزن المتقارب بتشكيلاته المتنوعة : فع / فعو. ولعل أهمية هذا التنوع الوزني تكمن في محاولة إبعاد القصيدة عن الرتابة الناجمة عن سيطرة وزن واحد، إضافة إلى ما يوفره من قدرة على التعبير عن الرؤية ذات الطبيعة الدرامية المركبة التي قد لا يستطيع الإيقاع الموحّد التعبير عنها.

ويلحظ المتتبع لتجربة الخال التنامي الواضح لحضور الرجز : فهو يشكل ٥٠ % من مجموع أوزان (البئر المهجورة) ،في حين يشكل ما نسبته ٧٥ % من (قصائد في الأربعين) لترتفع إلى ١٠٠ % في (قصائد لاحقة) ويمكننا تفسير هذه الظاهرة من خلال تطور الرؤية الفنية: حيث نشهد محاولة واضحة لدى الشاعر في تجاوزالرؤية الأسطورية التي تطغى بشكل واضح في (البئر المهجورة) باتجاه الذاتية والغنائية التي تتطلب إيقاعاً هادئاً تتلاءم مع طبيعة الرؤية . ولعل طبيعة الرجز بما يوفره من بساطة في الأداء ومرونة في التعبير تلائم هذه النزعة الغنائية كما نجد ها في قصيدة (أسمع كل شيء) :

أسمع كل شيَ

وأنت صامت

وحاضر لديّ

وأنت خاتمي المذهب

قل اذهبي فأذهب

---

[1] الخال، البئر المهجورة، البئر المهجورة، ، ص٢٠٦

دوامة

تدور لاتدور

مضى نهاري

مضت علامة الحضور[1]

نلحظ هنا التطور الطارئ على طبيعة قصيدة الخال بانزياحها تدريجياً عن السردية التاريخية لتقرب من الغنائية الذاتية المتعلقة بتجربة الشاعر الشخصية وذلك عبر نسق موسيقي يؤطر التجربة و يمنحها بعداً تراجيدياً . ويعتمد الشاعر هنا وزن الرجزبطبيعته الإنسابية الواضحة المنسجمة مع حالة البوح الشعري و هي التي تمكنه من الانفتاح على العالم الداخلي، ولما يوفره كذلك من إيقاع مكثف يختزل الحالة الشعورية .ويوفر في الوقت ذاته معنى جمالياً.

ظواهر إيقاعية

التدوير: يعد التدوير أحد أهم الظواهر الإيقاعية في شعر الخال : ويمكننا أن نرصد التدوير في صورته الأولية منذ البدايات: سواء في ديوان (الحريّة) أو مسرحية (هيروديا) حيث يبدو التدوير حاجة ملحة للشاعر؛ بسبب الطبيعة المسرحية وما يفرضه تعدّد الشخصيات من ضرورة توزيع البيت الواحد على أكثر من سطر .

ولا شك أنّ تقنية التدوير قد تطورت مع المرحلة الجديدة، وغدت أكثر نضجاً وعمقاً وخصوصاً مع ميل الشاعر الواضح نحو التحرر من فكرة البيت الواحد في القصيدة التقليدية إذ لم تعد تفي بحاجته الملحة إلى التعبير عن تجربة شعرية ممتدّة ومركبّة في آن واحد على نحو ما نجد في هذا المثال:

أواه أتجبل، كفي الطين، متى

ومتى أنفخ فيه الروح، متى أصنعه

شيئاً كالشمس إذا تغرب

كالفجر إذا يطلع

كالظهر إذا يمحو ظلي [2]

فالشاعر هنا يودّ التعبير عن لحظة شعورية مكثفة وممتدّة ربما لا يمكنه التوقف عند نهاية كل سطر من الكشف عنها بدقة، ولذلك فإنه يحتاج إلى دفقة شعورية ممتدّة. ونلاحظ في

---

[1] قصائد لاحقة، أسمع كل شيء، ص٣١٥

[2] الخال، البئر المهجورة ، حوار مع الشيطان، ص٢٥٦

رصدنا لظاهرة التدوير لدى الخال أنها تقل في القصائد الغنائية ذات الإيقاع الهادئ التي تعتمد القوافي الساكنة، وفي المقابل نجدها تزداد بشكل واضح في القصائد ذات النفس السردي نظراً لما تحتاجه من جمل شعرية طويلة ونفس شعري ممتد. مثلما نلحظ في النموذج التالي:

وأدرنا وجوهنا . كانت الشمس
غباراً على السنابك . والأفقُ
شراعاً محطّماً . كان تموز
جراحاً على العيون وعيسى
سورة في الكتاب [١]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التدوير قد يفقد النص جانباً كبيراً من جانبه الإيقاعي نظراً لغياب القافية من جهة، والاضطراب الموسيقي الذي أحدثه توزيع التفعيلات بين السطور من جهة أخرى. ولعل الشاعر قد تنبه إلى هذه المسألة فحاول تعويض نقص الإيقاع الخارجي من خلال تكثيف الموسيقى الداخلية: فنجده قد اعتمد بشكل واضح على أسلوب التوازي: من خلال تكرار جمل اسمية متوازية كما في (الشمس غباراً). (الأفق شراعاً). (تموز جراحاً) و(عيسى صورة)، كما نجده عمد إلى الإفادة من الجانب الإيقاعي للحروف في تعويض هذا الغياب ، من خلال تكثيف حروف المدّ ، والحروف المشددة وتكرار بعض الحروف كالسين مثلا كما في :(الشمس ،السنابك ، عيسى ، سورة) .

وعلى هذا فإن شيوع الموسيقا الداخلية وخصوصاً مع التدوير يشكل ظاهرة إيقاعية أخرى ،ويمكننا أن نورد شواهد متعددة عليها ، ويكتفى للتدليل بهذا المثال الذي يتضح فيه توظيفه للتكرار بوصفه أحد الأنماط الشائعة في الموسيقا الداخلية :

وقبلما نهمّ بالرحيل ، نذبح الخراف
واحداً لعشتروت، واحداً لأدونيس
واحداً لبعل ، ثم نرفع المراسي
الحديد من قرارة البحر [٢]

وزيادة على ذلك يلجأ الخال إلى توظيف تقنية القوافي الداخلية لتعويض غياب الموسيقى – كما سيتضح لاحقا – غير أن هذا الإفراط في الاعتماد على التدوير جعل حضوره

---

[1] الخال ، البئر المهجورة ، الدعاء، ص٢٢٧

[2] الخال، البئر المهجورة ، السفر، ص٢٣٤

في بعض الأحيان مجانياً لا يخدم الجانب الفني والإيقاعي للقصيدة ، بل نجده على العكس من ذلك يساهم في ضعفها ، ونستطيع أن نتمثل هذه المسألة في هذا المثال :

ليت ذاك النهار لم يك ، ليت
العين ما أغمضت عليه – سواد
الموت أبهى – ليت الوجوه الأدرناها
استحالت ملحاً [١]

فهذا المقطع يعبر عن تجربة شعورية ممتدة يصعب تقسيمها إلى أجزاء غير أننا نحس هنا بأن التدوير ثقيل ، خصوصاً مع تفتيت التفعيلة (فاعلاتن) بين السطور كما يظهر في (ليت العين) و (سواد الموت) وهو يؤدي في النتيجة إلى إرهاق القارئ ، وإضعاف الجانب الموسيقي في القصيدة ، ممّا يجعلنا نعتقد بعدم ضرورته الفنية و بالتالي بإمكانية الاستغناء عنه .

إن عناية الخال بالتدوير جعلته يعتمد عليها بشكل كامل في بعض القصائد كما نجد في قصيدة كما يظهر في هذا المقطع :(MEMATO MORI)

يا إلهي حينما مات ألم
يشفع به حسن؟ ألم يشفع
به سعي إلى الأسمى؟
بلى، سعي إلى الأسمى
فياما مزّق الشوك يديه،
وقسا الدرب عليه
ولكم شيد ، كم هدّم ، كم
ثار على الشيء إذا ضن، إذا
جفّ ، إذا هيض جناحاه [٢]

ولعلّ الإفراط في التدوير هنا لم ينجح في في بناء القصيدة بناءً فنياً موحياً ، إذ نشعر أنّه لم يخدم الجانب السردي حيث نحس بانقطاع السرد وعدم حيويته ، ونحس كذلك بأنه ، وعلى الرغم من محاولات الشاعر اليائسة لشحن النص بأبعاد موسيقية كالتكرار و القوافي الداخلية ، إلا أن التدوير على العكس قد شكّلت عائقاً أمام حركة الأحداث ، كما أنه من جانب آخر أضفى على القصيدة أجواء من الفوضى الإيقاعية .

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الدعاء ، ص٢٣١

[2] الخال، البئر المهجورة ،memento mori ، ص٢١٤-٢١٥

الموسيقا الداخلية :(قصيدة النثر)

تقتضي دراسة الإيقاع في الشعر التوقف ، ولو قليلاً **عند قصيدة النثر** . ولسنا هنا في سياق مناقشة طبيعتها أو سماتها الفنية ، فما يهمنا منها هنا الجانب الإيقاعي ، وتحديدا الإيقاع الداخلي .ولا بد من القول بأنه إذا كا نت الموسيقا الداخلية أحد العناصرالضرورية في الشعربشكل عام فإنها تغدو أكثر ضرورة في قصيدة النثر وخصوصاً مع الغياب التام للإيقاع الخارجي ، وما يلزم من ضرورة تعويضه .

وما يجب التنويه إليه هنا أنّ الإيقاع في الشعر الحديث – وخصوصاً مع قصيدة النثر قد اكتسب أبعاداً جديدة ، فلم يعد قصراً على الجانب الصّوتي فحسب ، وإنّما اتّسعت آفاقه لتشمل مستويات القصيدة كافة : اللغة ، الصورة ، الرمز ، البناء العام ، إضافة إلى الرؤية الشعرية [1]، وبهذا يصبح الإيقاع الداخلي عاملاً إيجابياً يجّسد النّص وتشكيلاته الجديدة ويحتوي العناصر الشعرية كلّها في مزيج إيقاعي موحد .

ونتناول قصيدة(العشاء الأخير) لنتوقف عند خصوصية إيقاع قصيدة النثر .ونوردها هنا كاملة(مع الترقيم) للتوضيح :

١– لنا الخمر و الخبز ، وليس معنا المعلم . جراحنا
نهر من الفضة
٢– في جدران العليّة شقوق عميقة ، على النوافذ
ريح . في الباب طارق من الليل .
٣– ونحن نأكل ونشرب . جراحنا نهر من الفضة
٤– العليّة تكاد تنهار. الريح تمزّق النوافذ
الطارق يقتحم الباب
٥– نقول: لنأكل الآن ونشرب . إلهنا مات[2]

يلجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى توظيف عدّة أنماط من الإيقاع :

أولا: الإيقاع السردي؛ فالنص هنا يكتسب طابعا سرديا يميل به نحو النثرية. ويتضح هذا الإيقاع من خلال تسلسل الأحداث وتتابعها على شكل لقطات سريعة تركز على المكان (العليّة) وترسم أبعاده المختلفة (جدران ، النوافذ ، الباب) وتوحي لنا للانهيار في أي لحظة

---

[1] نزال، رانة (١٩٩٦)، **أنسي الحاج وقصيدة النثر**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ص٦٧

[2] الخال، قصائد في الأربعين، العشاء الأخير، ص٢٧٩

ثانيا : إيقاع الصورة : وهو نابع من عمقها وقدرتها على الإيحاء وقابليتها على الإدهاش بسبب طريقة تشكيلها الجديدة واعتماد تقنية اللقطات السينمائية السريعة

ثالثا : إيقاع دلالي : ناجم عن ثنائية السكون و الحركة التي تتوزع على صفحة الكتابة بشكل متوازكما يتضح في التوزيع التالي (أب / أب) .

أ – لنا الخمر و الخبز وليس معنا المعلم

ب– في جدران العليّة شقوق عميقة

أ– ونحن نأكل و نشرب

ب– العلية تكاد تنهار [١]

رابعا : ايقاع صوتي فقد أفاد الشاعر من استثمار التوازي الصوتي فنجده يعمد إلى تكرار (نا) الجماعة لخلق إيقاع متوازٍ كما في (لنا ، معنا ، جراحنا ، تعبنا ، نفوسنا ، سترحمنا) إضافة إلى تكثيف حروف المدّ (جدران ، شقوق ، نوافذ ، ريح ، الباب ، طارق ، تكاد ، تنهار) ومن شأن هذا الحضور المكثف لهذا التكرار التكرار الصوتي أن يولّد إيقاعاً داخليّاً هادئاً، ربما استطاع أن يثير لدينا إحساس الشاعر بالمرارة وخيبة الأمل ، وهو يواجه سقوط (العليّة) . كرمز لسقوط القيم الروحيّة

كما أفاد الشاعر بشكل واضح من تكرار الأفعال المتجانسة صوتياِ ، كما هو الحال في (نأكل ،نشرب ، نقول ، تنهار ، تمزق ..) وأفاد كذلك من التوازي الصوتي على مستوى التركيب.

كما في شبه الجملة على نحو :(في جدران العلية شقوق) و(على النوافذ ريح)و(في الباب طارق من الليل)

كما ينشأ من خلال تكثيف الجمل الاسمية (العليّة تكاد تنهار) و(الريح تمزق النوافذ) و (الطارق يفتح الباب)

كما و يمكننا أن نلحظ نمطاً خامسا في الإيقاع يمكن تسميته (إيقاع الكتابة) وهو ناجم عن طريقة توزيع الأبيات على الصفحة بطريقة غير مألوفة تهدف إلى كسر رتابة التوزيع في القصيدة، في ضوء ذلك نلحظ أن الخال في القصيدة ذاتها يحاول استثمار تشكيل البناء الخارجي على نحو ما مخطط له من أجل تحقيق إيقاع داخلي فالإيقاع في المقطعين الأولين ناجم عن شبه الجملة وفي المقطعين الثالث والرابع ناجم عن توظيف الجملة الإسمية في حين نشهد حظوراً للجملة الفعلية ابتداء من المقطع الخامس حتى الثامن لنشهد مع نهاية القصيدة عودة إلى شبه

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، العشاء الأخير، ص٢٧٩

الجملة في دورة مغلقة للتأكيد على حالة الثبات والسكون التي التي يقفها الإنسان في مواجهة انهيار الحياة المعاصرة.

ولعل بنية التضاد تشكل أحد أبرز الملامح الإيقاعية في قصيدة النثر لدى الخال كما نلحظ في النموذج التالي من (القصيدة الطويلة)

على شاطىء لبنان وقفت أصرخ إلى متى أموت
ولا أموت ؟ إلى متى انتظر الذي ودعني وقال:
سأعود؟ إلى متى استقبل المد وعند الجزر أجلس
على الحافة وأبكي
أريد أن أموت: ازرعني أيها الريح
أريد عودة الحبيب: ارحمني أيها الموج [١]

فهذا النص ينهض على بنية تضاد واضحة فهي تتضمن ثنائية مركزية: السكون/ الحركة . تتضمن ثنا ئيات فرعية : الموت/ الحياة، الرحيل/ العودة، المد/ الجزر.وهو هنا يساهم في تشكيل الجانب الإيقاعي للنص . ومن شأن هذا التضاد اللغوي أن يخلق في النص أجواء من التوتر على المستوى التركيبي للجمل وأن يبرز من جهة أخرى الجانب الدرامي للأبعاد المركبة للتجربة.

القافية

إن رغبة الخال في تأسيس قصيدة حديثة قادته على الصعيد النظري إلى الاهتمام بمسألة القافية، ونجده في سياق حديثه عن الشعر الحديث يصرح بأنّه ليس مجرد" كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى. الشعر كلام ، نعم ، وقد يكون موزوناً وقد يكون مقفى ، ولكنه فوق هذا كلّه عمل فني إنساني خلاّق "[٢] نتلمس من هذا النص أنّه لا يضرب بالشكل التقليدي عرض الحائط فهو يتعامل مع مسألة الوزن والقافية بمقدار كبير من الوعي و الاعتدال ؛ فهو يدرك أهميته في بناء القصيدة لذلك لا يرفضه رفضاً قاطعاً وإنّما يدعو إلى تجاوز المفهوم التقليدي للشعر القائم على النظرة الشكلية التي تفرض على الشاعر أوزانا وقوافي محددة سابقا .

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، القصيدة الطويلة ، ص٢٨٤-٢٨٥

[2] الخال، مستقبل الشعر في لبنان، ص٣٣٨

ولعل هاجس التجاوز قاده، على الصعيد الإبداعي، إلى محاولة التخفف من هيمنة القافية، وفي بعض الحالات إلى محاولة الاستغناء عنها بدافع التحرر من القيود الإيقاعية التي تفرضها الرؤية الجمالية التقليدية مثلما هوالحال في المقطع التالي :

لو كان لي أن أموت ان أعيش من جديد

أتبسط السماء وجهها . فلا

تمزّق العقبان في الفلاة [١]

فالمقطع هنا يكاد يخلو من القافية ونشعر على إثر هذا الغياب بنقص واضح في الجانب الموسيقي . ونعثر في هذا السياق على قصائد تكاد تخلو من القافية كما نجد في قصيدة (الطريق) :

وما لنا طريق

صدر الرصيف ضاق

وكل من عبر

يحصده الذباب

كأنّما السكون غاب لحظة

كأنما السكون [٢]

القافية الداخلية

وبغية تعويض هذا النقص الإيقاعي يلجأ الشاعر إلى توظيف تقنية القافية الداخلية وخصوصاً التدوير كما في قصيدة : (MEMATO MORI)

كان حيّاً . أمس شقّ الفجر عينيه

مضى يحمل قلباً ضاحكاً للنور ، للدفء ، مضى

يرفع زنداً ، يضرب الأرض بكلتا قدميه[٣]

فهو يميل هنا إلى ما يسميه كمال خير بك (تذويب القافية) [٤] في ثنايا النص الشعري؛ فوجود القوافي الداخلية (عينيه ، قدميه ، خدّيه) قد جعلنا نحسّ بعدم غياب القافية

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، البئر المهجورة ، ص٢٠٤

[2] الخال، قصائد في الأربعين، الطريق، ص٢٩٩

[3] الخال، البئر المهجورة ، MEMATO MORi)، ص٢١٤

[4] خير بك، حركة الشعر العربي المعاصر، ص٣٠٢-٣٠٤

الخارجية تماماً عن النّص ، فكانت بمثابة تعويض عن غيابها ،وبذلك وقرّت للنص جانباً إيقاعياً، يتعزّز من خلال سياق محتشد بالجمل المتحركة السريعة، وهو في هذا التوجه يميل في كثير من الأحيان إلى التعامل مع القافية الداخلية بوصفها قافية خارجيّة مضفيا بذلك جانباً موسيقياً إضافيا على النص كما في هذا المثال :

والخاطر الذي يمرّ قطرة

يشربها التراب

يحضنها العباب ، لا تزول

ما كان لا يصير

لا تنعق البومة في دياره

ولا يحوم حوله الغراب [1]

فالقوافي الداخلية (التراب ، العباب) هنا تأتي بمثابة قافية خارجية منسجمة مع القافية الخارجية (الغراب) . وقد أسهم هذا التوظيف إلى حد كبير في إثراء الجانب الموسيقى فأدى من جهة إلى إحداث ترابط إيقاعي اتضح من خلال المحافظة على وحدة الموسيقى من خلال حضور القافية ، كما كان من جهة ثانية بمثابة وقفات قصيرة منحت الشاعر والقارئ على السواء فرصة الراحة والتأمل في سياق نفسي شعري ممتد ليتم بعدها الانتقال إلى جملة شعرية جديدة .

تشكيلات القافية

لعلّ المتتبع لشعر الخال يلحظ الحضور المكثف للقافية فهو لم يستغن عنها وإنما عمد إلى توظيفها بشكل جديد مستثمراً إمكانياتها الدلالية و الإيقاعية ويمكننا أن نلحظ حضور القافية بنمطيها المتحرك و الساكن .

القافية المتحركة :

نلحظ شيوع القوافي المتحركة بشكل لافت – خصوصاً في مرحلة(البئر المهجورة) ويمكن تفسير هذه الظاهرة من خلال السياق التاريخي لتجربة الخال وتحولها من الكلاسيكية إلى الحداثة، ومن الطبيعي أن تظل المرحلة الثانية ولا سيما في بداياتها مشدودة إلى جماليات المرحلة التقليدية، في اهتمامها الشديد بالموسيقا الخارجية، وبالقوافي المتحركة على وجه التحديد

[1] الخال، البئر المهجورة ، الجذور، ص٢٠٩

لما توفره من إيقاع صاخب وجرس بالإضافة إلى جملة من العوامل الفنية و الإيقاعية تتطلبهـــا التجربة كما يظهر في المثال التالي:

ليته ما كان، بل ظل بأحضان الرمال

ياصديقي , أنا لا أندب حالي

أنا لا أعرف حالي

العصافير بنت أعشاشها

حيثما حطّت بها ريح الشمال [1]

فالشاعر يميل هنا بشكل واضح إلى القوافي المتحركة والمشبعة (الرمـــال ، حـــالي ، الشمال) ، وربما يعود هذا إلى رغبته في التعبير عن تجربة شعورية ممتدّة ، تتطلب تطـــويلاً للجملة الشعرية ، ولذلك فإن وجود تسكين القوافي قد لا يؤدي إلى هذا الغرض .

وفي قصيدة (الدارة السوداء) نجده يوظف القافية المشبعة للإيحاء بحالتـــه النفـــسية المضطربة :

آه كانت كائناً يملأ جفنيه الظلام

أبكماً ، كالجدث المغلق ، مشلولاً ، كسيحاً

راح يستعطي على عرض الطريق

آه كانت كائناً لا كون فيه

عدماً يرقص في جفن الغريق [2]

وقد استطاع من خلال هذا التوظيف أن يؤدي هذا الغرض الدلالي والجمالي وأن يثير فينا الإحساس السلبي الذي يعانيه في هذه اللحظة الشعورية المكثفة . وفي المقابل، فإننا نحـــس نتيجة الحرص على تحريك القافية ونهايات السطور عموماً بشيء من الفوضى الإيقاعية ،علاوة على ذلك فقد ولّد لدينا إحساساً بالرتابة والملل ناجمة عن هذا النسق الإيقاعي المتحرك الموحد .

القافية الساكنة :

ولعلّ الخال قد تنبه إلى هذه المسألة ، إذ نلاحظه يحاول التخفيف التـــدريجي للقافيـــة المشبعة كلما مضينا في رحلته الشعرية وخصوصاً مع نضج تجربته وابتعـــاده عـــن رواســـب المرحلة التقليدية ، ففي (قصائد في الأربعين) نلحظ أن الاختفاء النسبي لهذا النمط ، في مقابـــل

---

[1] الخال، البئر المهجورة ، الدارة السوداء، ص٢٠٠

[2] المرجع السابق، ص١٩٩

بروز واضح للقوافي الساكنة وحيث إن تجربته الفنية غدت أكثر نضجا وتوازناً ولنتأمــل هــذا النموذج لتتضح لنا هذه المسألة:

قومي إليه وافتحي

بوابة السماء

واضجعي

ستحبل الحجار من عناقنا

ويولد الرجاء [١]

يعد توجه الخال نحو القافية الساكنة إحدى المؤشرات على توجهه نحو لغــة الحيــاة اليومية إذ إن خياراته الإيقاعية لم تكن مجرد رغبة في التجاوز بل كانت فبل ذلك بدوافع تتطلبها رؤية الشاعر في لحظتها الإبداعية ، ونستطيع أن نوضح مثالاً آخر على هذا الجانب

وما لنا طريق صدر الزمان ضاق

وكل من عبر

يصده الذباب

كأنم السكون غاب لحظة

كأنما السكون[٢]

فالقوافي الساكنة هنا :(غبار ، النهار، السماء ، الرجاء) بما فرضته من حالة الرتابة و الفتور جاءت متناغمة مع الإحساس بالسكون الذي يهيمن على الشاعر. وهنا نحس بأن تجربة الشاعر أصبحت أكثر هدوءاً ، فعلى الرغم من أنه يعاين الخواء ، ويستبطن آثاره المدمرة ، إلا أنه يحاول أن يتماسك أمام سطوته ، وقد جاء الإيقاع متناغماً مع هذا الجانب الدلالي

ثمة أسباب فنية تجعل القوافي االساكنة إحدى الخيارات الضرورية في قصيدة الخال فهو يلجأ إليها رغبة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية وما تتطلبه من إيقاع هــادئ عــلاوة علــى لجوئه القصدي إلى التخلص من الحركة الإعرابية ، لذلك نلحظ مع تطور تجربة الخال منهجــه الواضح في الاعتماد على القوافي الساكنة في بناء إيقاعه .

غير أن المبالغة في تسكين القافية وأواخر الكلمات بشكل عام قد تسبب عنــه أحيانــا بعض الفتور في الإيقاع ، إضافة إلى أنه قد يسبب عائقا ًأمام الشاعر في التعبير عــن تجربــة

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، ملاعب العروق، ص٢٤٥

[2] الخال، قصائد في الأربعين، الطريق، ص٢٩٩

ممتدة من خلال(التدوير)لذلك نجد الخال يلجأ إلى الدمج في بعض الأحيان بين القوافي الساكنة و القوافي المتحركة كما نجد في قوله :

اسمع كل شيٍ

وأنت صامت

وحاضر لدي

وأنت خاتمي المذهب

قل اذهبي، فأذهب[1]

تكرار القافية

يلجأ الخال في بعض الأحيان إلى استثمار القوافي المركبّة كما هو الحال في (الدارة السوداء):

جاثماً بين العظام

ليت من يجرؤ ، من يقوى

على طمر العظام

أنا لا أجرؤ ، لا أقوى على

طمر العظام [2]

فالعظام هنا تشكل بؤرة النص ، وقد عمد الشاعر على تكرارها رغبة في تأكيد إحساسه بالجفاف و العقم التي يشهدها الواقع المعاصر .

وتأتي مفردة البقاء في قصيدة (الجذور) كلازمة تنتهي مع نهاية أكثر المقاطع كدلالة على حتمية الانبعاث من خلال جدلية الموت والحياة لتغدو عبارتا (الموت وحده البقاء) (الأرض وحدها البقاء) صورتين لحالة واحدة . والأمر ذاته نلحظه في قصيدة (السفر)حيث تغدو كلمة (السفر) ذاتها محور القصيدة ، ويعمد الشاعر إلى تكرارها في ثنايا القصيدة بشكل لافت للتأكيد على حاجته الملحة إلى التجاوز والتحول

تشكيلات القافية:

من المعلوم أن الشاعر الحديث حاول تجاوز الجماليات التقليدية وخصوصاً في الجانب الإيقاعي ، فنجده يعمد إلى تجاوز نظام القوافي الموحّدة نحوتشكيلات جديدة . من الثابت أن

---

[1] الخال، قصائد لاحقة، أسمع كل شيء، ص٣١٥

[2] الخال، البئر المهجورة ، الدارة السوداء ، ص٢٠٠

الشاعر العربي– وكما يرى عز الدين إسماعيل – لم يتخلّ عن الوزن و القافية وإنما أعاد تشكيلهم بشكل جديد [١]

في ضوء ذلك يمكننا أن نرصد هذه المسألة في شعر الخال حيث نجده في مرحلة (البئر المهجورة) لا يسير في كثير من الأحيان على منهج محدود ورؤية واضحة في تشكيل القافية، ودليل ذلك أننا نلحظ غيابها بشكل واضح في بعض المقاطع فيما نلحظها كثافتها في مقاطع أخرى في القصيدة ذاتها كما هو الحال في قصيدة (البئر المهجورة) ففي المقطع الأول لا نكاد نعثر على أثر لاستخدام للقافية، في حين نلحظ حضوراً مكثفا لها في المقطع الثاني ليظهر بشكل خافت مع المقطع الثالث. غير أن الشاعر مع ذلك كان على وعي بأهمية تشكيل القافية فنجده مال إلى القافية الموحّدة مع نهاية المقطعين الأول والثالث وبداية الثاني .

ولعل هذا الاضطراب في التشكيل الإيقاعي لديه يعود إلى طبيعة تطور التجربة الشعرية فهي تمثل فترة انتقالية بين التقليد و الحداثة الأمر الذي يجعلنا نحس أحيانا بأننا لا نستطيع الوقوف على منهج محدّد في تشكيل القافية وإن كنا نلاحظ في المراحل السابقة بأن الظاهرة السابقة قد غدت أقل حضوراً مثلما نلحظ في قصيدة (ملاعب العروق)[٢].

وهكذا نجد أن تجربة الخال في جانبها الإيقاعي كانت تسير باتجاهين متعاكسين: فهي من ناحية تحاول التخلص من طغيان القافية، ومع ذلك نلحظها في بعض الأحيان تقترب منها حيث نجده يميل في (قصائد في الأربعين) على وجه خاص إلى عدة تشكيلا ت هندسية للقافية:

فهو يعتمد أحيانا النمط المزدوج كما يظهر في الأبيات :

أ– تسمري يا نجمة الميلاد

فوق مزودي فكل شيء مات

أ– لوعلم المجوس حين أقبلوا وقدموا الهبات

ب– تسمري هذا النداء كاذب

بشراك يا قبور

ب– لن يوقظ العظام ساحر

لن يحرق البخور[٣]

كما نجده يعتمد القوفي المتوالية أو المتتابعة كما في هذا المثال التوضيحي :

---

[1] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر ، ص٦٥

[2] الخال، قصائد في الأربعين، ملاعب العروق، ص٢٤٥

[3] المرجع السابق ، ص٢٤٦

أحبه غفا

أ –غفا على فمي

أ– أفاق في دمي

وهم ...

ب –لاحذار

ب– علا ، علا جداري

ج– لا ريح في الشجر

لكنه أبى ، أبى

ج ولج وانتظر [١]

ويميل كذلك الى استخدام القافية الموحدة مقتربا بذلك من النمط العمودي مثلما نجد في :

لو كنت في لبنان ،في

أ– مطارح أخر

ذبلت تحت غيمة

أ– تسح بالضجر

لكنني هنا،هنا

أ– ما يملأ النظر [٢]

لنجد أنفسنا مع كلما توغلنا في(قصائد في الأربعين) أمام قصائد تكاد تكون تقليدية كما هو الحال في قصيدة (التوبة) ولنصل في النهاية إلى قصيدة تقليدية تماماً كما في قصيدة (الخلاص)، ولعل في هذا الحضور التقليدي الواضح في الوزن و القافية ما دفع انسي الحاج في تعليقه على (قصائد في الأربعين) إلى اتخاذها مؤشراً على تراجع تجربة الخال الإبداعية حيث إنها لم تحقق في رأيه إضافة جوهرية كالمرحلة السابقة البئر المهجورة [٣].

على أننا نجده في المرحلة الأخيرة من (قصائد لاحقة) يحاول التخلص من هيمنة القافية ونظامها الهندسي كما نجد في قصائد: (عودة أوديس) و(الحديقة) و(الرفاق) (العابرون) و(العابرون أيضا) و(قايين الخالد) ونورد منها المقطع التالي :

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، اعتراف ، ص٢٦٠

[2] الخال، قصائد في الأربعين، العبور ، ص٢٦٦

[3] الحاج، أنسي، **مسيحية المنطق وعبثية الإيمان** ، ص١٠٠

في المنحنى الأخير تلتوي

مع الطريق، والعيون

تأكل البعيد وهو صنم

إلى السماء

فكرة الرجوع تمحي :

أمامك السقوط أوبلوغ [1]

وهكذا تسير القصيدة في تحررها التام من القافية ، وهي في هذا تحاول الاقتراب باللغة الشعرية من لغة النثر، ولا شك أن مثل هذا التحرر يساعدها في تحقيق هذه الغاية التي طالمـــا سعى إليها الخال تنظيراً وإبداعاً .

---

[1] الخال، قصائد لاحقة، قايين الخالد، ص٣٤٧

البناء الفني

البناء الفني

لقد قادت رغبة الشاعر الحديث في صياغة قصيدة جديدة الى سعيه المتواصل لبناء جديد. وقد تطلب منه هذا الدور تجاوز البناء التقليدي بنمطه العمودي المعروف صوب أشكال جديدة تجسد طموح الشاعر الحديث في التعبير بحرية مطلقة عن تجربته الجديدة بأبعادها الشاملة، وذلك في ضوء رؤيته لصيرورة الابداع التي تفترض أنه من غير الممكن " أن يكون الشكل خالدا وفقا لحتمية معينة".[١] ولذلك نجده يرفض الشكل بوصفه نموذجا سابقا محددا ويسعى للتحرر من القوالب المفروضة عليه .

في ضوء هذه المسوغات الفنية يكتسب الشعر خصوصيته الشكلية إذ " إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة، وللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر نظامها الخاص"[٢].

فيما يتعلق بالخال، نلحظ عنايته بمسألة الشكل، ولذلك وجدناه – كما رأينا في الجانب النظري– يتوقف مطولاعندها في مناسبات متعددة بالتحقيق والمراجعة، نظرا لما تثيرة من اشكاليات نقدية ساهم في بروزها ظهور أشكال جديدة وخصوصا قصيدة النثر.

وهو – كما اتضح لنا – لا يرى الشكل بمعزل عن المضمون، وهو ما تؤكد ه دعوته إلى نهوض" أشكال حديثة مستوحاة من موقف حديث ازاء الواقع"، وهو بذلك ينبه على أولوية التجربة ، إذ بدونها لا قيمة لأي شكل مهما كان حديثا.

وعلى الرغم من تأكيده على أهمية الشكل الحديث فإنه لا يحدد لنا طبيعته، بل يترك الباب مفتوحا أمام الشاعر ليختار اشكاله الخاصة وفق ما تمليه عليه التجربة، فليس ثمة شكل محدد خارج سياق التجربة، وتبعا لذلك تتنوع المباني بتنوع معانيه.

المهم في الأمر أن تحافظ القصيدة على وحدتها العضوية إذ إنها في نهاية الأمر "خليقة متكاملة الأعضاء، موحدة الكيان" تندمج فيها عناصر القصيدة بما فيها: اللغة والصوة والبناء في وحدة واحدة متكاملة ومتناغمة.

في ضوء ذلك سنحاول في هذا المبحث الوقوف على بناء القصيدة في تجربته بنمطيه: الخارجي والداخلي متوقفين عند أبرز تشكيلاته الحديثة ، ودورها في تحقيق الجانب العضوي.

---

[1] ادونيس، زمن الشعر، ص١٥٥.
[2] المرجع السابق، ص١٥٥.

البناء الخارجي

لدى متابعتنا لشعر الخال في مرحلة الحداثة نلحظ أنه اعتمد في البناء الخارجي لقصيدته على التقسيم المقطعي وهو من الأساليب الفنية الحديثة، وعادة ما يتم الفصل الشكلي بين المقاطع بفراغ (مسافة بيضاء) كما هو في أكثر قصائده، وفي بعض الأحيان يعمد إلى استخدام الحروف اللاتينية مثلما نلحظ في الحوار الأزلي و(صلاة الهيكل) و ((الآية الأخيرة) و(الخطيئة)، ونجده يستخدم الأرقام العربية في قصيدة واحدة (بعد الخامس من حزيران) لتتلاءم مع مضمون القصيدة .

أمّا سبب ميل الخال لتوظيف المقاطع فربّما يعود إلى غرض جمالي غايته كسر رتابة النسق الواحد والصوت المنفرد، عوضاً عما توحيه القصيدة من خلال مقاطعها بفوضى الواقع المعيش وتشظيه وتفككه ــ وتعدّد صوره وتناقضها[١].

والملاحظ هنا أن حضور التقسيم المقطعي ليس مجانياً، وإنّما نابع من وعي شديد بأهميّة دوره الجمالي وفي قدرته على تجسيده للرؤية الشعرية، وقد يوحي لنا هذا التقسيم أحياناً بتفكّك القصيدة ، غير أنّنا مع قليل من التدقيق ، ما نلبث أن نكتشف أن هذه المقاطع تشكّل وحدة واحدة متماسكة ، بحيث يؤدي كل مقطع دوره في الكشف عن جانب من جوانب الرؤية . وسنتناول هذه المسألة من خلال الوقوف على أبرز نمطين من أنماط البناء المقطعي التي يعتمد الخال في تشكيل البناء المعماري لقصيدة وهما : البناء الحلزوني و البناء المغلق

أ – البناء الحلزوني : وفيه يأخذ الهيكل الخارجي للقصيدة شكلاً حلزونياً حينما تتشكّل من عدّة مقاطع يكشف كل منها عن أحد أبعاد رؤية الشاعر ، بحيث يعود كل منها في النهاية إلى نقطة الانطلاق ، والخيط الشعوري العام الذي يحكم القصيدة،[٢]. وتعدّ قصيدة(العمر)من أبرز القصائد على هذا النمط . وهي ترصد لنا من خلال السرد الحكائي خلاصة تجربة الذات وهي تصارع دورة الحياة عبر رحلتها الطويلة . ويبدأ المقطع الأول بتعرض الذات للحظة المواجهة الإيجابيّة مع الحياة :

نزيح موجة الصقيع عن وجوهنا
نحكي لها حكاية الربيع :
كيف يبسم الهواء
تنشد الطيور ، كيف

---

[1] أبو مراد، فتحي (٢٠٠٣)، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ص٥٥،٥٤

[2] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص٢٦٠-٢٦١

يرقص الشجر[١]

ثمة ملامح درامية نلحظها تكشف عن صراع داخلي تعيشه الذات ، غير أنّه يبــدو لنــا صراعاً هادئاً لأنها عبر تجربتها الطويلة قد تشكّلت لديها رؤية ناضجة ومتوازنة للحياة سمتها الجوهرية الإيمان بصيرورة الزمن، وترى أن المحنة دائماً ما تجلب وراءها الأمل ، وهنا تعود القصيدة إلى نقطة البداية التي ظهرت مع مطلع القصيدة لنشهد هذا لإحساس الإيجابي بالزمن ،

والملاحظ هنا أن الشاعر يعيد ترتيب الفصول وفق إحساسه الداخلي بالزمن ولا يلتــزم بالترتيب المألوف ، فهو يرى دورة الحياة من خلال: شتاء قاس ما يلبث أن يعقبه ربيع مبتهج ، ثم صيف دائم مليء بالحيوية والتوقد :

نحكي لها
حكاية الصيف الذي يجيئنا
على جناحي نغمة دافئة
أو قفزة من جندب سعيد
ونحن نجمع الغلال تارة
وتارة نعيد [٢]

وهكذا تعكس لنا القصيدة بتنوع مقاطعها وأسلوب بنائها شعوراً موّحداً لموقف الــشاعر من الزمن وقد ساهم كل مقطع في بلورة جانب من جوانب هذا الموقف

ب- البناء الدائري المغلق

و في هذا النمط تبدو القصيدة دائرة مغلقة تبدأ بموقف نفسي معين ثم سرعان ما تعــود إليه، وبهذا تكون بدايتها كنهايتها [٣]. وهو النمط هو السائد في ديوان الخال ، ويمكننا أن نلحظه في قصائد عديدة من أبرزها: البئر المهجورة، والحوار الأزلي، والخطيئــة ، وأمينــة شــاعر وحوار مع الشيطان . ونتوقف عند القصيدة الأخيرة وهي تتكون من ستة مقاطع تدور حول ثيمة الاغتراب وما ينتج عنه من إحساس حاد بالخواء . يبدأ المقطع الأول بمشهد درامي يظهر فيــه الشاعر في لحظة وجوديّة حادّة وهو يواجه إحساساً عنيفاً بالتمزق و التــوتر جــرّاء علاقتــه

---

[1] الخال، قصائد لاحقة ،ص٣٢١

[2] المرجع السابق، ص٣٢٢

[3] اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٢

المتأزمة بالمرأة ونجده يعلن منذ البداية:[1]ويشكل (الأمس) بؤرة الصراع الداخلي الذي يعصف بالشاعر – ممثلاً بالشيطان – فهو مسكون بتجربة سلبية ماضية جعلته يشعر بالخواء و التلاشي. إنه مسكون بالمرأة، وعلى الرغم من تصريحه في البداية بأنه يرفضها غير أنه في داخله يشعر بحاجته الملحة إليها، ولهذا يتحول نتيجة العطش الجسدي إلى ذئب مفترس وخائف في آن معاً:

طال غياب الأمطار

ذاب الثلج

فحذار ، حذارك ذاب الثلج

والذئب تروعه الشمس [٢]

في المقطع الثاني يكشف الشاعر عن تزايد إحساسه بالحاجة إلى المرأة وامتلاكها الكامل وانجذابه العنيف.إنه يبحث عن امرأة يحقق من خلالها وجوده الذاتي وتحوله صوب الفرح الكوني الشامل:

وإذا كان الشاعر لم يصرح بشكل علني في المقطعين السابقين بحاجته للمرأة ، فإنه في المقطع الثالث يبدو أكثر إلحاحاً. وخصوصاً ونحن نحسّ بازدياد عطشه الجسدي :

قولي سيدتي:

أيحبك؟ يرقد ، يرقد كالطفل

فوق الصدر

يحلم بالبحر وقد أغفى؟

قولي أيصب الثلج على النار؟

يا للنار

وأنا الأنهار وقد غاصت

أيام الصوم وقد طالت [٣]

نلحظ ونحن نتابع القصيدة أن الإحساس بالعطش الجسدي يشتد حدّة ليعود في المقطع الرابع إلى رؤيته السلبية للعالم :

أرض عطشى

سيدتي ، أرض عطشى

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، حوار مع الشيطان، ص٢٥٥

[2] المرجع السابق، ص٢٥٥-٢٥٦

[3] المرجع نفسه ، ص٢٥٧

و النهر حصى

لا أبيض لا أخضر في الحقل

و النار تصيح

تحت العليق تصيح

الأرض حرام

سيدتي هذه الأرض حرام

فحذار حذارك تقتربي [١]

وهنا تكون القصيدة قد أكملت دورتها الأولى وعادت من حيث بدأت لتشهد مع المقطع السادس و الأخير دورتها الثانية و اكتمال البناء الفني.

الأمس يزول

لا شيء مع الأمس يزول

فحذارك تقتربي [٢]

وهكذا يتضح أن الخال نجح من خلال استعمال (البناء المغلق) للتعبير عن قصيدة متماسكة ، تتسم بالوحدة العضوية– كما كان يدعو في نقده– وتعبر عن رؤية شعرية موحدّة القصيدة.

البناء الداخلي

أ- النزعة الدرامية

غدا من المسلم به سعي الشعر الحديث إلى الإفادة من الأجناس الأدبية الأخرى كالمسرح والقصة والرواية، ولعل من أهم إنجازات الحداثة نجاحها الملحوظ في هدم الحدود الفاصلة بين هذه الأجناس. وقد تسبب عنه تغيير جذري في بناء القصيدة ساهم في ظهور عناصر درامية وسردية متنوعة ، جعلت القصيدة في النتيجة أكثر تنوعاً وثراءً.

وقبل أن نتناول هذه المسألة في شعرالخال نشير في البداية إلى أنه اعتمد في بدايته الشعرية – كما هو الحال عند سائر الشعراء –القصيدة الغنائية الصرف التي تعتمد على الصوت الواحد ، وتسير باتجاه شعوري واحد . وقد كان من الطبيعي في المرحلة التالية ، أن نشهد لديه محاولة لتجاوز قصيدته التقليدية ، إذ نحس ونحن نتابع تطور تجربته أن النمط الغنائي

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، حوار مع الشيطان ، ص٢٥٨

[2] المرجع السابق ، ص٢٥٩

لم يعد قادراً على احتضان تجربته الإبداعية ورؤيته المركبة؛ لذا نجد لديه توجهاً واضحا نحـو أنماط أخرى كالقصيدة الدرامية و القصيدة السردية عوضا عن القـصيدة الغنائيـة بـصورتها الحديثة .

ولعلّ أهم ما يميز قصيدته الجديدة– بأنماطها المختلفة – هو نزعتها الدرامية الواضحة، التي تقوم في جوهرها على فكرة الصراع الداخلي ويمكن أن ندلل على هذه النزعة بقـصيدة (قالت يكفي):

قالت يكفي

في شفتي وجع

في نهدي وجع

كلّي وجع

يكفي

أطفئ مصباحك، نم

في الفجر سواد

سأنام

وينام معي العالم

لا أحلام

توقظنا . يوقظنا موت الأحلام [1]

إذا أنعمنا النظر في القصيدة نجدها تنطوي على ملامح دراميّة، فهي تبرز لنا صوتين : صوت الشاعر و وصوت المرأة ، أو بمعنى آخر صوت الشاعر الداخلي وصـوته الجـارجي. وكلاهما يتآزر في بلورة موقف سلبي من العالم سمته الجوهرية اللاجدوى وانعـدام الفاعليـة. ويبدو لنا الحوار بين الصوتين هادئاً ، غير أنه يخفي في ثناياه صراعاً عنيفـاً داخـل أعمـاق الشاعر نستشف من خلالها سيطرة النزعة التشاؤمية على ذاته المتشظية ، وهـي تـؤدي فـي النتيجة إلى انسحابه من الواقع لإحساسه الواضح باضمحلال إرادتـه وعـدم جـدوى الفعـل الإنساني.

وإذا كانت القصيدة السابقة قد حسمت صراع الذات باتجاه الارتكاس ، فإنه يتخـذ فـي بعض الأحيان مساراً معاكساً يلعب فيه البعد الدرامي دوراً مهماً في إضـفاء ملامـح حركيـة

---

[1] الخال، الخال، قصائد في الأربعين، قالت يكفي، ص٢٤٨

إيجابية على القصيدة، و يتم التركيز على (الفعل) باعتباره أحد عناصر تشكيل الجانب الدرامي ، مثلما نجد في قصيدة (عبور) ، وهي تبدأ على الشكل التالي :

أنا هنا وحيد
وجهي على الحجر
أعل قهوتي وليلي
وأرقت السهر
حبيبتي تنام باكراً
حبيبتي بشر[١]

يرسم لنا النص موقفين دراميين متناقضين: حيث يظهر الشاعر في حالة سـكون وركود بسبب غياب المرأة بينما تظهرهي في حالة من اللامبالاة التامّة . وقد توحي لنا القصيدة حتى الآن بحسم الصراع باتجاه موقف سلبي انهزامي للشاعر ، ولكننا نعثربين ثناياهـا علـى ملامح إيجابيّة تشير إلى التحوّل وخصوصاً مع حضور المكان –الحلم الذي يطمح إليه الشاعر ، بديلا للواقع الطافح بالملل والرتابة:

لو كنت في لبنان ، في
مطارح آخر
ذبلت تحت غيمة
تسح بالضجر
لكنني هنا ، هنا
ما يملأ النظر
ويجعل الزمان كله
خيطا من العمر[٢]

وفي ضوء هذا الإحساس الإيجابي بالوجود فقد اكتسب الشاعر قـدرة علـى التحـول، والتصميم على الفعل:

حبيبتي تنام ، هل درت
ما خبّا القدر
سأهبط الضفاف خلسة

---

1 الخال، قصائد في الأربعين، عبور، ص٢٦٦
2 المرجع السابق ، ص٢٦٦-٢٦٧

وأعبر النهر [١]

نلحظ أن القصيدة قد تحولت من السكون إلى الحركة ، وقد ساهم الفعلان (سأهبط) (أعبر) على تعزيز التحول ويمكننا أن نتابع توجه الشاعر نحو الفعل منذ عنوان القصيدة (عبور)، كما يمكننا أن نفهم وحدة الشاعر وعزلته مع مطلع القصيدة فهماً آخر فهي تمثل حالة استرخاء وتأمل تهيء للشاعر القدرة على اتخاذ قرار حاسم ، وهو ما يظهر مع نهاية القصيدة على شكل مفاجأة دراميّة .

ولعلّ من الضروري أن نشير في هذا السياق إلى أن الخال قد عمد إلى تطوير القصيدة الغنائية كما ظهر في النموذجين السابقين متنقلاً بها إلى القصيدة الدرامية أو الغنائية الفكرية كما يطلق عز الدين إسماعيل .وإذا كانت مرحلة (البئر المهجورة) قد شهدت غياباً واضحاً للقصيدة الغنائية على حساب القصيدة السرديّة وخصوصاً مع هيمنة النزعة الأسطوري لديه في هذه المرحلة فأننا نلحظ من المرحلة اللاحقة عودة واضحة للقصيدة الغنائية وبثوب جديد، وبذلك غدت أكثر ثراءً وعمقاً.

القصيدة الدرامية

وإذا كان النموذجان السابقان قد أظهرا لنا الحسّ الدرامي ، فإننا نجد لدى الخال محاولات أوسع من خلال محاولة الاقتراب من الشكل المسرحي كما هو الحال في قصيدة (العرس) . تبدأ القصيدة بصورة راوٍ يقف أمام جمهور معلناً عن لحظة بدء العرس [٢].

وتضعنا المسرحية الشعرية بشكل مفاجئ ، وبدون مقدّمات أمام الحدث ، الأمر الذي يعمل على إثارة المتلقي وتشوقه .و تظهر على خشبة المسرح شخصية الراوي فضلاً شخصيات ثانوية تشارك في صنع الحدث:

العرس حان ، و العريس مقبل

زغردن يا نساء ، يا

فوارس الحمى ترجلوا [٣]

وبالإضافة إلى ذلك يقوم الخال باستثمار عنصري الزمان و المكان حيث يقوم بتأثيث المسرح بمستلزمات العرس ، مضيفاً عليه صبغة دينية وأجواء كنسية واضحة فنجد : الستار ، المذبح ، شمعة ، صورة (العذراء)، خمرة .

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، عبور، ص٢٦٧

[2] الخال، قصائد في الأربعين، العرس ، ص٣٠١

[3] المرجع السابق ، ص٣٠١

وعند مذبح الجليد شمعة

هناك ماتزال شمعة

علامة

وصورة تحرسها الدموع [١]

ويبرز في القصيدة كذلك عنصر الصراع من خلال ثنائية الثابت / المتحول ويوظف الشاعر هنا الأسلوب الخطابي في دعم موقفه القائم على فكرة التحول :

على الستار أن يزاح

والثلوج أن تذوب

والجراح أن تضمدا

على الحياة أن تمجّدا [٢]

ويتضح مع المشهد الأخير ومع تقدّم القصيدة نحو نهايتها أن هذه المواجهة بين طرفي الصراع قد بدأت بالتلاشي ، لتتغلب في النهاية هيمنة التغيير و التجاوز على إرادة السكون والجمود:

الحقل مثمر ، وموسم القطاف آن

والسماء اضطجعت على الثرى

وهوّذا العريس مقبل" [٣]

ومن النماذج التي يظهر فيها التوظيف الإيجابي للدراما المسرحية قصيدة (عودة أوديس) فهي تستدعي أجواء أسطورية إغريقية وتقوم على صراع درامي بين جماعتين متقابلتين تظهران على خشبة المسرح حول جدوى الحرب ضد طراودة ويشكل الصوت الأول موقفاً سلبياً من جدوى الحرب يرى بأنها ليست سوى مغامرة فاشلة :

نهار

وكل نهار جديد

دنو إلى إثكا . ضياع

لعشر سنين. ضياع وغربة

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، العرس، ص٣٠٢

[2] المرجع السابق، ص٣٠٢

[3] المرجع السابق ، ص٣٠٢

ونحن نصلي الرجوع . أنصرٌ

هناك بطراودة .بعيداً

على تراب غريب؟ [١]

يمثل هذا المقطع مشهداً دراميا مأساوياً يصور لنا المآل الذي انتهت إليه الرحلة ، ويتجّلى من خلال شيوع مفردات الاغتراب : ضياع ،غربة ، بعيدا . وفي المقابل يشكل الطرف الثاني موقفاً مضاداً يقوم بتسليط الضوء على أبرز الأنجازات العسكرية التي حققتها الرحلة :

وطأنا حصون العدوّ، عقلنا

جنون البحار ، قهرنا

عمالقة الإنس و الجن

وعدنا [٢]

ومن شأن هذه الإنجازات أن تستدعي أجواء احتفالية ذات صبغة دينية :

لنهتف، إذن

ونذبح قرابيننا ، ونشد ، ونرو

وقائع أبطالنا [٣]

ويلعب الحوار الدرامي دوراً مهمّاً في بلورة موقف كل من الطرفين و احتدام الصراع بينهما ليصل إلى ذروته مع بروز صورة مأساوية تسببت فيها الحرب :

يقال أجيناس جنّ ، وأخميد

مزّق عضواً فعضواً. يقال القبور

تغص بأحرارنا ، والحقول

موات. يقال ... وحكامنا

رعاة خنازير. [٤]

وعلى الصعيد ذاته نلحظ أن هذا الصوت السلبي يبدأ بالتلاشي لتنتهي القصيدة بتغلّب الصوت الإيجابي ويتم استحضار شخصية (أوديس) بوصفه رمزا للخلاص :

بأوديس

---

[1] الخال، قصائد لاحقة، عودة أوديس، ص ٣٣٢

[2] الخال، قصائد لاحقة، عودة أوديس، ص٣٣٢-٣٣٣

[3] المرجع السابق ،ص٣٣٣

[4] المرجع السابق ، ص٣٣٤

يرجى .سنرفع هامتنا للسماء

ونحمل راياتنا

ونمشي. ويهرع كل إلينا

ويبسم طفل

حياة فنحيا [١]

وهكذا نلحظ أن الخال قد حاول استثمار أسطورة أوديس في الدراما الشعرية مضيفاً عليها أبعاداً جديدة لبلورة موقفه القائم على الانحياز إلى التجديد و التجريب ، و البحث عن المجهول إلى أبعد حدٍّ ممكن .

ب- البناء السردي القصصي:

يعدّ السرد القصصي من أبرز العناصرالفنية التي سعى الخال إلى استثمارها في إثراء القصيدة بدلالات جديدة وخصوصاً بعد ما أضفى عليها ملامح درامية واضحة. وحين نعاود النظر في تجربته نجده قد اعتمد بشكل رئيس على عنصر السرد أو الحكاية البسيطة التي تتمحور عادة حول شخصية ذات طابع مأساوي ويمكننا أن نتابع هذا التوظيف على سبيل المثال في قصيدة(البئر المهجورة) .فهي تبدأ بمقدّمة سردية على لسان راوٍ يسرد بضمير المتكلم سيرة (إبراهيم) الشخصية المركزية في القصّة ، وقد كان لهذا النمط من السرد (بضمير المتكلم) دور في جعلنا نحسّ باقترابنا من أحداث القصة وخصوصاً أن الراوي أشعرنا بأنّه على معرفة تامّة بإبراهيم بدءاً بطفولته (عرفت إبراهيم جاري العزيز من زمان) وانتهاء بلحظة موته مرورا بأدق تفاصيل حياته ؛ ولذلك فهو يرسم له صورة نموذجية مبرزاً أبعادها النفسية والوجودية .

وتتضح لنا علاقة الراوي الوطيدة بإبراهيم الشاعر من خلال وريقة مخضوبة بدمه الطليل كشفت عن مسوغات إقدامه على الموت . وبهذه الإشارة السريعة تتكشف لنا أول خيوط الحدث الرئيسي ، وهنا يغيب صوت الراوي ليترك المجال لصوت الشخصية المباشر بالبروز والتعبير عن ذاتها وحلمها بالتحول والتغير . وبعدها يظهر صوت الراوي من جديد وبشكل مفاجئ ليضعنا أمام المشهد الختامي ويروي لنا معاينته الختامية للبطل وهو يواجه مصيره المأساوي :

وحين صوّب العدو مدفع الردى

---

[1] الخال، قصائد لاحقة، عودة أوديس ، ص٣٣٥

واندفع الجنود تحت وابل

من الرصاص و الردى

صيح بهم تقهقروا. تقهقروا [١]

ولعلّ هذا النموذج يوضح لنا نجاح الخال في توظيف عنصر السرد أو القص في تجسيد موقفه من العالم– على الرغم ممّا نحظه أحياناً من تعطيل لحركة السرد ؛ بسبب إقحام الـــراوي لنفسه في السرد فنجده عمد إلى :

أولاً: التنويع في أنماط السرد معتمداً السرد المباشر بضمير المتكلم وكذلك السرد غيـــر المباشر(المنولوج) ممّا أضفى على القصيدة عامل التشويق ونأى بها عن الملل و الرتابة ،

ثانياً : تسليط الضوء على مدار القصيدة على حدث رئيسي مبتتعدا بذلك عن التفاصـــيل الجانبيّة .

ثالثاً: علاوة على هذا كلّه نجده قد استطاع إغناء السرد بلغة شعرية عالية جمعت بـــين المجازي و الحقيقي.

توظيف العناصر السردية

أ – المونولوج :

من الملاحظ أن الخال يعمد إلى توظيف بعض العناصر السردية حيث نجده مهتمّـــاً _ بشكل خاص _ بتوظيف المونولوج في ضوء وعيه الحادّ بأهميته علـــى الـــصعيدين الفنـــي و الرؤيوي ونلحظ من متابعتنا لشعره توظيفه له للتعبير عن لحظات الاغتـــراب التـــي تعانيهـــا شخصيات مأزومة كما نلحظ في القصيدة ذاتها حيث يظهر صوته قبيل أن يقدم على الموت :

لو كان لي

لو كان لي أن أموت أن أعيش من جديد

في سارية الضياء [٢]

اذا دققنا النظر في هذه الابيات فإننا نلحظ الأهمية السردية التـــي أضـــفاها المونولـــوج الداخلي على النص؛ فقد كان له أولا لأثر في التخفيف من هيمنة صـــوت الـــراوي وســـيطرته المطلقة على حركة السرد فقد ترك الشاعر مساحة كبيرة للشخصية للتعبير عن ذاتهـــا وبـــشكل مباشر دون تدخل منه، كما كان المونولوج بمثابة رؤية داخلية مكنت المتلقي من التغلغـــل فـــي

---

[1] الخال، البئر المهجورة، البئر المهجورة، ص٢٠٥

[2] الخال، البئر المهجورة، البئر المهجورة ، ص٢٠٤

العالم الباطني للبطل والكشف عن طبيعته الدرامية المتأزمة وهي تعيش حالة من التردد بين الانشداد الى الحياة والاقدام على الموت الذي يتحقق في النهاية .

وتتضح لنا هذه الطبيعة المتأزمة في مونولوج آخر يجسد لحظة الموت ذاتها ولكنها هذه المرة محسومة باتجاه الحياة :

ولكم كان يصلي :

مد لي يا رب شطآن خلاصي

ها أن اركض في الارض

وأقدامي حديد، وعلى دربي حديد

خلني أمشي على الماء قليلا [١]

الملاحظ عموما في المواطن التي يوظف فيها الخال المونولوج وخصوصا في مرحلة (البئر المهجورة) أنّ صوت الراوي ما زال حاضراً : سواءٌ في التقديم للمونولوج كما في : (يقول إبراهيم وريقة) أو (و لكم كان يصلي) أو(هكذا كان يصلي) غير أننّا نلحظ أنّه الخال في المرحلة اللاحقة قد عمد إلى تطوير هذه التقنية متخلصاً من هيمنة الراوي و مقترباً بالمتلقي من العلاقة المباشرة بصوت الشخصية على نحو ما نجد في هذا المشهد من (حوار مع الشيطان):

وجلست على الحائط وحدي

فليقفز غيري

حزنت نفسي

كلت

طال الصمت على الصوت

يا أسود يا شَعْر [٢]

ب – الحوار وتعدّد الأصوات

يعدّ الحوار من العناصر السردية التي عني بها الخال حيث يعمد في الغالب إلى إقامة حوار بين صوتين : صوت الشاعر ، وصوت آخر متخيّل يمثل في حقيقة الأمر صوت الشاعر الدّاخلي ذاته وعادة ما تظهر المرأة بوصفها محور الخطاب كما نجد في (حوار مع الشيطان)

---

[1] البئر المهجورة، الجذور ، ص٢١٧

[2] قصائد في الأربعين، حوار مع الشيطان، ص٢٥٩

الأمس هنا عليقة نار

والأرض حرام

فحذارك تقتربي [١]

من الملاحظ أن الشاعر يقيم حواراً من طرف واحد وربما يعود هذا لإحساسه بالعزلة ، وعدم القدرة على التّواصل مع المرأة ، وتكشف القصيدة عن طرف ثالث ينافس الشاعر على المرأة :

قولي سيّدتي

أيحبّك ، يرقد ، يرقد ، كالطفل [٢]

وعلى الرغم من الظهور المؤقت لهذا الصوت إلا أنّه ساهم في ارتفاع وتيرة التّأزم لدى الشاعر وبروز صوته الداخلي بشكل واضح:

وأنا الأنهار وقد غاضت

أيام الصوم وقد طالت [٣]

وتكشف لنا القصيدة في النهاية عن اتحاد صوتي الشاعر و المرأة في رؤية اغترابية موحدّة:

طال الصمت على الصوت

وكلانا أبيض كالآه[٤]

وتعدّ قصيدة (الجذور) من النماذج التي يبرز فيها توظيف عنصر الحوار وتعدّد الأصوات بشكل واضح . وهي تبدأ بافتتاحية سردية ذات طابع فلسفي يتم فيها اللجوء إلى ضمير الغائب ليتلاءم مع موقف الشاعر القائم على الاعتراض على غياب (الجذور) عن الواقع.

وبعد هذه الإطلالة سرعان ما يظهر صوت الجماعة ليتناغم مع الطابع الإنساني و العام للتجربة الإنسانية :

(وفي الجذور أمسنا

وفي الجذور غدنا) [٥]

---

[1] المرجع السابق، ص٢٥٩

[2] قصائد في الأربعين، حوار مع الشيطان، ، ص٢٥٦-٢٥٧

[3] المرجع السابق، ص٢٥٧

[4] المرجع السابق، ص ٢٥٩

[5] الخال ، البئر المهجورة، الجذور ، ص٢٠٧

ومن جهة ثانية يظهر صوت الفرد ليلتحم في الإطار العام للتجربة :

وعبثاً نصيح: نحن كالرياح

حرّة تجيء من مكانها وحرّة تروح

فنحن يا صديقي الغريب نعمر الثرى [١]

ج – تقنيات سردية

إنّ عناية الخال الواضحة بالعنصر السّردي دفعه إلى محاولة الإفادة قدر الإمكان من التقنيات السردية الحديثة _ فنجده يعمد إلى توظيف أسلوب الارتداد (flash back) كما يظهر في قصيدة (memento miori) . وتدور القصيدة كما يشير العنوان – وهو في العربية (لحظة الموت) حول لحظة صلب المسيح / الشاعر. وهي تظهر من خلال راوٍ يقوم من خلال استخدام ضمير الغائب باسترجاع هذه اللحظة يعود بنا إلى ماضي البطل ليرسم له صورة تنبض بالحيوية و الفاعليّة[٢]. ويتضح لنا أنّ الراوي هو المهيمن على حركة السرد ونجده يتدخل بشكل مباشر للتعليق معترضاً على موت البطل فهو في نظره لا يستحق الموت بسبب معاناته أثناء حياته وسعيه من أجل الآخرين :

ياإلهي حين مات ألم

يشفع به حسنٌ . ألم يشفع

به سعي إلى الأسمى

فياما مزّق الشوك يديه [٣]

وبعد هذا التعليق المطوّل يضعنا الراوي بشكل قطعي أمام موت البطل متسائلاً عن إمكانية تحقق طموحاتها بالتحوّل و التغيير :

أما و الآن قد مات ، فهل

تحيا أمانيه ؟ تناجيه عروس الجنّ

تحمر الثمار الخضر في الوادي [٤]

---

[1] المرجع السابق، ص٢٠٨

[2] البئر المهجورة، memento miori، ص٢١٤

[3] المرجع السابق ، ص٢١٤–٢١٥

[4] المرجع السابق ، ص٢١٥

ثمّ يعود إلى لحظة الموت تاركاً المجال للبطل أن يروي بذاتــه معاناتــه فــي لحظــة الصلب، وتبلغ القصيدة إلى ذروتها الدراميّة حين يرصد لنا الراوي ما حلّ بالعالم مــن جــدب وجفاف. وهكذا رسمت القصيدة من خلال توظيفها لتقنية الارتداد رحلــة المــسيح المأســاوية وعذاباته .

إن لجوء الشاعر إلى النّمط السردي وخصوصاً في مرحلة (البئر المهجورة) يمكن أن يفسّر في ضوء النزعة التاريخية والأسطوريّة . ولهذا يظل الماضي هو المحور الرئيسي الــذي تدور عليه أكثر قصائده السرديّة حتّى مع محاولة الشاعر الاقتراب من الواقع في المرحلة التالية نظير ما نجد في قصيدة (أمنية شاعر) ، فهي تشكّل سيرة ذاتية للشاعر ، يستعرض من خلالها وبصورة سرديّة دراميّة ، تفاصيل حياته بدءًا من طفولته الفكرية و الوجوديّة وما تمتاز به مــن البحث والمغامرة اللامحدودة:

كنت صغيراً والحبال

حول عنقي صغيرة

وكانت العيون مرفأ

وخطواتي موجة

وما أقوله غناء [١]

وتشكل مرحلة الشباب امتداداً للمرحلة السابقة، فهي على الصّعيد العاطفي تشكّل نجاحاً في العلاقة بالمرأة وعلى الصعيد الثقافي والفكري تمثّل مرحلــة تأســيس للمــشروع الثقــافي والفكري، وتوسّع الطموحات الإبداعية :

كانت حديقتي بلا سياج

فرفعت واحداً

وكان بيتي قصباً وغرفة

فصار حجراً وغرفاً .[٢]

غير أنّ هذا التأسيس يمثّل في الوقت ذاته تضييقا لمساحة المغامرة التي شــهدناها فــي مرحلة الطفولة الفكرية لذلك. وفي ضوء هذا التسلسل الزمني، نتوقع أن يمضي بنا السّرد نحــو مزيد من التراجع:

وأقبل الخريف. دارت الفصول

---

[1] البئر المهجورة، memento miori، ص٢٦٢

[2] المرجع السابق، ص٢٦٣

ألف دورة ودورة

ومات شهريار

وحين مات أقفر الطريق

وها أنا بلا رفيق [١]

إذا كانت المقاطع السابقة في القصيدة. قد نحت بالسرد نحو الحكاية الواقعية التي تستمد خيوطها من تجربة الشاعر الذاتية فإننا نشهد هنا في هذا المقطع وبشكل مفاجئ تحوّلاً من السّرد نحو الأسطورة حيث يتم التماهي بين التاريخي و الواقعي كما يتم استحضار شخصيات تاريخية وبالتحديد (النبي يوسف) لبلورة رؤية اغترابية للواقع:

مسافر سلبه اللصوص

مزّقوا ثيابه

رموه في مفازة

هجرها الإله

قالوا له : إلهك الجديد ما تراه [٢]

إن لجوء الشاعر إلى السرد الأسطوري يمكن أن يفسّر في ظل محاولة إضفاء بعد تاريخي شامل على رؤيته للواقع ولذلك يظل التداخل بين صوت الماضي وصوت الحاضر قائماً على العلاقة الجدلية التي تحيل في النهاية إلى الواقع باعتباره محور التجربة

ربّاه حينما تعيدني إليك

ماحياً خطيئتي

أعد إليّ ، وحدها حبيبتي

لكي يصير ما أقوله غناء

تسمعه

تحب أن تسمعه السماء [٣]

وفي مرحلة لاحقة نجد السرد يحاول التخلص الى حد كبير من هيمنة النزعة التاريخية والاسطورية ليغدو– مع حضورها – أكثر التصاقا بالواقع كما نجد في قصيدة (الآية الأخيرة):

---

[1] الخال، قصائد في الأربعين، امنية شاعر ، ص٢٦٣–٢٦٤

[2] الخال، قصائد في الأربعين، امنية شاعر ، ص٢٦٤

[3] الخال، قصائد في الأربعين، امنية شاعر، ص٢٦٥

الآن امسح الهموم والجنون

في موانيء الزحام احتمي

اصيح بي

عليك ثار من بغالب القدر

يسلبه الزمان عشبة

غاص اليها في قرارة العمر[١]

يدور السرد هنا حول الذات الشاعرة وهي ترصد لنا من خلال ضمير المتكلم تقييمهـــا لرحلتها الإبداعية وذلك في لحظة متوترة نحس من خلالها بإحساسها بعدم جدوى الإبداع .

[1] قصائد لاحقة، الآية الأخيرة، ص٣٢٤

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة في مغامرة الخال يتبين لنا سعيه الدؤوب إلى تأسيس مشروع حداثي شعري وثقافي شامل نرصد فيما يلي أبرز ملامحه :

فعلى الصعيد التنظيري حاول أن يقدم مفهوماً شاملاً للحداثة تتدرج فيه الحداثة في الشعر بحضورها الاستثنائي حيث تتأسس على مفهوم شعري جديد يتجاوز المفهوم التقليدي السائد في الشعر العربي، وينهض على طبيعة ودور جديدين حيث يظهر من خلالهما بوصفه تجربة فنية كيانية غايتها الأساسية إعادة خلق العالم عن طريق رؤيا الشاعر الشخصية متجاوزاً بذلك وظيفة الشعر التربوية والاجتماعية. وقد استند في هذا المفهوم استناداً واضحا على النقد الأنجلو أمريكي، وبشكل خاص على أراء (المدرسة التصويرية) ومدرسة (النقد الجديد).

ولم يقف الخال بهذا المفهوم عند هذا الإطار النظري، بل تجاوزه إلى محاولة تقييم الشعر العربي القديم والحديث على وجه الخصوص، منذ عصر النهضة، مروراً بالرومانسية، والرمزية، وحركة الشعر الحر، وقد تبين له من خلال رصده للواقع الشعري العربي ما ينطوي عليه من تقليدية وشكلية، الأمر الذي يستلزم ضرورة تجاوزه إلى واقع جديد يتماشى مع المعطيات الإبداعية الجديدة .

كما قاده إلى إعادة النظر في مسائل ثقافية ذات صلة بالشعر العربي مثل الموقف من اللغة العربية في صورتها الفصحى، وانتهى إلى ضرورة تجاوزها واستخدام المحكية بدلاً منها بوصفها أكثر قربا من الواقع. كما توقف عند مسألة التراث داعياً إلى إعادة النظر فيه التراث وقراءته قراءة جديدة يتم من خلالها تسليط الضوء على قيم الانفتاح على الآخر، ونبذ فكرة الانغلاق مما من شأنه أن يوفر للثقافة العربية الراهنة فرصة الامتزاج الحقيقي بالغرب بوصفه شريكا ثقافيا أساسياً لا غنى عن استلهام نماذجه الإبداعية لتجاوز التخلف الحضاري.

أمّا الجانب الآخر من هذه الدراسة، وهو الجانب التطبيقي، فقد انصب على استكشاف ملامح الحداثة في تجربة الخال الإبداعية وذلك في ضوء آرائه النقدية. وقد اتضح لنا في هذا الجانب نجاح الخال في بلورة نص حداثي رؤية وتشكيلاً؛ فعلى المستوى الأول نعثر على رؤية شعرية ذات أبعاد إنسانية جديدة تتناول الواقع العربي والإنساني في صورته الاغترابية السلبية، تسعى صوب البحث عن طريق نهائي للتجاوز والخلاص.

وعلى المستوى الفني فقد حاول تشكيل نص شعري حديث بلغة شعرية شديدة الاحتكاك بالواقع اليومي، وصورة شعرية كليّة قادرة على تجسيد التجربة، عوضاً عن توظيف إيقاع جديد مستثمراً التشكيلات الإيقاعية المختلفة. أمّا فيما يتعلق بالبناء الفني فقد حاول الخال الإفادة من التقنيات المختلفة وخصوصاً السّردية والدرامية التي منحت النّص ثراء دلالياً واضحاً. وهو ما يقودنا في النتيجة إلى التأكيد على التناغم الواضح بين طروحاته النقدية وإبداعه الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

يوسف الخال :

أ- المؤلفات

- الخال ، (١٩٥٤)، **هيروديا** ، طبع في الولايات المتحدة .
- الخال، يوسف (١٩٥٨)، البئر المهجورة ، دار مجلة شعر، بيروت
- الخال، يوسف (١٩٧٣)، **الأعمال الشعرية الكاملة** ، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت
- الخال، يوسف (١٩٧٨) ، **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة ، بيروت .
- الخال، يوسف (١٩٨٧) ، **دفاتر الأيام** ،أفكار على ورق ، دار رياض الريس للنشر والتوزيع ،ط١، بيروت.

- **ب _ الدوريات**
- الخال ،(١٩٥٦) اتجاهات الأدب اللبناني ، الأديب ،نوفمبر
- الخال، ،(١٩٥٧)، دولاب لميشيل طراد ،**شعر**، شتاء.
- الخال ،(١٩٦٠)، إلياس أبو شبكة و الشعر الحديث ، **شعر** ، ع ١٣ .
- الخال ، (١٩٦٠)، شعر الأخطل الصغير ، **شعر**.
- الخال ،(١٩٦٢) ، دورنا في معركة النهوض ، **أدب** ، عدد ١ ، شتاء .
- الخال ،(١٩٦٣)، لقاء ، **شعر**، شتاء.
- الخال،(١٩٦٣) نحو أدب عربيّ حديث، **شعر**، مج٢،ع١ ،شتاء.
- الخال ،(١٩٦٣) ، نحو أدب حديث ، **أدب** ، شتاء
- الخال ،(١٩٦٤)، بيان ، **شعر** ، صيف – خريف .
- الخال ،(١٩٦٨)، **شعر** ، ع٣٨، ربيع .
- الخال، (١٩٦٨)، **شعر**، عدد٣٧ ، شتاء.
- الخال،(١٩٦٨)، جبران فكر منير في قالب فني ، **شعر** ، ع٣٨

- الخال، (١٩٧٠) ، الافتتاحية ، **شعر** ، صيف .
- الخال، (١٩٧٠) ، الفكر والحرية ، **شعر** ، صيف .
- الخال ، (١٩٧١)، التاريخ والابداع ، لقاء مع يوسف الخال ، **مواقف** ، ع١٣..
- الخال ،(١٩٧٩)، مستقبل الشعر في لبنان، ضمن عهد الندوة اللبنانية، المطبعة العربية،بيروت.

ثانيًا : المراجع العربية

- إبراهيم، زكريا ،(١٩٦٦)، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر.
- إبراهيم، عبدالله، (٢٠٠٤)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت.
- أبو سيف ، ساندي ،(٢٠٠٥) ، **قضايا النقد و الحداثة** ، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية ،ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .
- أبو مراد ، فتحي (٢٠٠٣) ، **شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية،** عالم الكتب الحديث،إربد .
- أدونيس (١٩٩٣) **ها أنت أيها الوقت**، دار الآداب، بيروت .
- أدونيس (٢٠٠٥) ، **زمن الشعر،** ط٦، دار الساقي، بيروت.
- أدونيس، (١٩٧٩) ، **الثابت والمتحول،** ج٣، ط٢، دار العودة، بيروت.
- أدونيس، (١٩٨٩) **فاتحة لنهايات القرن**، دار النهار بيروت.
- باروت، محمد، (١٩٩١) ، **الحداثة الأولى**، منشورات اتحاد أدباء الإمارات.
- بلقيز، عبد الإله (٢٠٠٧) ، **العرب والحداثة،** مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- بنيس، محمد، (٢٠٠٠) **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،** ج٢ ، ط٢، دار توبقال، تونس.
- بنيس، محمد، (١٩٨٨) ، **حداثة السؤال،** ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- ثامر، جابر(١٩٨٥) **جدل الحداثة في الشعر** في كتاب"الشعر ومتغيرات المرحلة".
- جبرا، إبراهيم جبرا (١٩٧٩) ينابيع **الرؤيا**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

- حمر النعم،خيرة(١٩٩٦) **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**،منشورات اتحـــاد كتـــاب العرب دمشق.
- حمودة، عبد العزيز(١٩٩٨) **المرايا المحدبة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت.
- الحميري ، عبد الواسع (١٩٩٩) ، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربيـــة** ، الـــدار الجامعية للدراسات ، بيروت .
- خليل، إبراهيم،(٢٠٠٥)، **فصول في نقد النقد**، وزارة الثقافة، عمان.
- خوري، إلياس، (١٩٩٠) ، **الذاكرة المفقودة**، ط٢، دار الآداب، بيروت.
- رزوق ، أسعد (١٩٩٠) **الشعراء التموزيون** ، **الأسطورة في الشعر المعاصر** ، دار الحمراء ، بيروت .
- زايد ، علي عشري (١٩٨١) **عن بناء القصيدة العربية الحديثـــة** ، دار الفـــصحى ، القاهرة .
- زراقط ، عبد المجيد (١٩٩١) ،**الحداثة في النقد العربي المعاصر**، دار الحرف العربي ، بيروت .
- الساسي، جاك(٢٠٠٤)، **يوسف الخال ومجلته شعر**، ط١ ، المعهد الالمـــاني للأبحـــاث الشرقية، بيروت.
- السامرائي، ماجد(١٩٩٥) ، **تجليات الحداثة** ، ط١ ، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق.
- سبيلا ، محمد و بنعبدالعال ، عبد السلام (٢٠٠٤): **الحداثة** ، ط٢ ، دار توبقـــال ، تونس .
- سرحان، سمير **النقد الموضوعي**. القاهرة
- سعادة ، انطون (١٩٦٠) **الآثار الكاملة.**
- سعادة ، أنطون (١٩٧٨) ، **الآثار الكاملة** ، الصراع الفكري في الأدب السوري ، د.ط ، منشورات الحزب السوري القومي الاجتماعي ، بيروت .
- سعيد، خالدة، (١٩٧٩) **حركية الإبداع**، ط١، دار العودة، بيروت.
- الشابي،نور الدين(٢٠٠٥) **نيتشيه ونقد الحداثة**، دار المعرفة،تونس.

- شرابي، هشام(١٩٩٢)،**النظام الأبوي وإشكالية تخلــف المجتمــع العربـــي** ، مركـــز دراسات الوحدة العربية.
- شكري، غالي(١٩٩١)، **شعرنا الحديث إلى أين**، ط٣، دار الشروق القاهرة.
- الصايغ ، يوسف ،(١٩٧٨) **الشعر الحر في العراق**، جامعة بغداد .
- طراد ، جورج، (٢٠٠١) ،**على أسوار بابل،صراع الفصحى والعاميــة فـــي الـــشعر اللبناني الحديث ، تجربة يوسف الخال**، دار الريس للنشر والتوزيع ،بيروت .
- عباس، إحسان (١٩٩٢)، **اتجاهات الشعر الحديث** ، دار الشروق ، عمان .
- عبد الحميد، شاكر(٢٠٠١)، **التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت .
- عبد الصبور، صلاح (١٩٨٣) **على مشارف الخمسين** ، دار الشروق ، بيروت .
- عساف ، عبد الله (١٩٩٦)، **الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا** ، دار دجلة ، دمشق .
- علاق، فاتح (٢٠٠٥) ، **مفهوم الشعر عند شعراء الشعر الحر**، اتحاد الكتاب العـــرب، دمشق.
- عناني، محمد (١٩٩١)، **النقد التحليلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عياد، شكري (١٩٩٣) **المذاهب الأدبية والنقدية عند العــرب والغــربيين**، المجلــس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت.
- العيد ، يمنى (١٩٧٩) **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنتيكي في لبنـــان بـــين الحربين العالميتين** ، دار الفارابي ، بيروت .
- غطاس ، أنطوان (١٩٤٩) ، **الرمزية والأدب العربي الحديث** ، دار الكشاف ، بيروت.
- القعود، عبد الرحمن(٢٠٠٢)، **الإبهام في شعر الحداثة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
- مهدي،سامي(١٩٨٨) **أفق الحداثة وحداثة النمط**، دار الشؤون الثقافية ، بغداد .
- ناصف ، مصطفى (١٩٨١) **الصورة الأدبية** ، دار الأندلس ، بيروت.
- النحوي، عدنان(١٩٩٢) ، **تقويم نظرية الحداثة**، دار النحوي ، الرياض.
- النويهي ، محمد (١٩٧١) ، **قضية الشعر الجديد** ، دار الفكر ، القاهرة .

- الهاشمي ، علوي (٢٠٠٦) **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي** ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت .
- هلال، محمد غنيمي،(١٩٩٧)، **النقد الأدبي الحديث** ، دار نهضة مصر.
- اليوسفي ، محمد لطفي (١٩٩٢) **كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد** ، دار سراس ، تونس.

- **ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة**

- برادبري،مالكم وماكفارلين،مالكم(١٩٨٧)**الحداثة**،ترجمة مؤيد حسن،دار المأمون،بغداد.
- بروكر،بيتر(١٩٩٥) **الحداثة وما بعد الحداثة**،ترجمة عبد الوهاب جلوب،المجمع الثقافي أبو ظبي
- سوزان برنار،(١٩٩٨)، **قصيدة النثرمن بودلير إلى أيامنا، ترجمة: راوية صادق ، دار شرقيات.**
- سيلر، روبرت، ( ) الأدب الأمريكي، ترجمة محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- تورين،الان(١٩٩٨) **نقد الحداثة**،ترجمة صياح الجهيم،ج١منشورات وزارة الثقافة دمشق.
- الجيوسي، سلمى، (٢٠٠١) ، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- خير بك، كمال (١٩٨٦) ، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط٢، دار الفكر، بيروت.
- ريد ،هربرت (١٩٩٧)، **طبيعة الشعر** ، ترجمة : عيسى العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق.
- كروتشه، بنديتو(١٩٤٧) **المجمل في فلسفة الفن** ، ترجمة : سامي الدروبي ،دار الفكر العربي ، القاهرة .
- ليتش فنسنت، (٢٠٠٠)، **النقد الأدبي الأمريكي**، ترجمة محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة.

- مكلش، أرشيبلد (١٩٦٣) **الشعر والتجربة** ، ترجمة سلمى الجيوسي ، دار اليقظة ، بيروت .
- هابرماس، يورجين،(١٩٩٥) ، **القول الفلسفي للحداثة**، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة دمشق.
- هابرماس، يورجين(٢٠٠٢) ، **الحداثة وخطابها السياسي**، ترجمة: جورج تامر، دار النهار، بيروت.
- هيلم فارب،غير ترود(٢٠٠٩) **الطريق إلى الحداثة**،ترجمة محمد سيد أحمد،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت.
- ويلك، رينيه، ووارين، أوستن (١٩٨٧) **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات .
- **رابعًا: الدوريات**
- أبو ديب، كمال(١٩٨٤) ، الحداثة، السلطة، النص، **فصول**، مج٤، ع٣.
- أبي شقرا ، شوقي ، (١٩٦٣) اللغة الشعرية في قلب العالم ، **شعر** ، خريف .
- أخبار وقضايا (١٩٦٠) ، **شعر** ، صيف .
- أدونيس(١٩٦٢) فاتحةالتجربة المسيحية في الشعر العربي، **شعر**، خريف.
- باروت، محمد جمال ،(١٩٩٠) ، تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر، **قضايا وشهادات** ، صيف.
- برادة ، محمد(١٩٨٤) **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، فصول مج٤،ع٣.
- براكس ،غازي (١٩٦٠) ، **شعر** ، خريف.
- بودبار(١٩٩٠)،الحداثة،**الكرمل**،ع٣٦-٣٧.
- بيرمان(١٩٩١) ، الحداثة: أمس، اليوم، غدا، ترجمة: جابر عصفور، **إبداع**، السنة التاسعة، إبريل.
- الحاج ، أنسي (١٩٥٨) ، مسيحية المنطق وعبثية الإيمان ، من "البئر المهجورة " إلى " قصائد في الأربعين " ، **شعر** ،ع٨ .
- سعيد، خالدة (١٩٥٨) البئر المهجورة ، ليوسف الخال ، **شعر** ، ع٦ ،ربيع .
- سعيد،خالدة(١٩٨٤) الملامح الفكرية للحداثة ، **فصول** مج٥،ع٤.

- عصفور،جابر(١٩٩٢) ملاحظات حول الحداثة ، **إبداع** ، السنة العاشرة ، فبراير.
- الغزالي ، عبد القادر (١٩٩٧) ، الأنساق الدلالية والإيقاعية في البئـــر المهجـــوره ، **نزوى** .
- هاو،أرفينج (١٩٨٤) فكرة الحديث في الأدب والفنون،ترجمة جابر عصفور،**إبداع** ،ع٥، السنة الثانية.
- هيئة التحرير (١٩٦٣) الافتتاحية ،**أدب** ، مج ٢،ع٢، شتاء.
- هيئة التحرير(١٩٦٣) ، في عامنا الثاني، **أدب** ، شتاء .
- هيئة التحرير(١٩٦٠)، إلى القارئ ،**شعر** ، ع٢٠.
- هيئة التحرير،(١٩٦٢،) إلى القارئ، **شعر** ، ربيع .
- ونوس، سعد الله، (١٩٩٠) ، بين الحداثة والتجريب، **قضايا وشهادات**، العدد٢
- **خامسًا : الرسائل الجامعية**
- العشي، عبد الله (١٩٩٢) ، **نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصـــرين** ، رســـالة جامعية ،جامعة وهران.
- قطامي، سمير (١٩٧٣) **الشعر في لبنان من القرن التاسع عشر وحتى الحرب العالمية الأولى** ،رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة.
- نزال ، رانة (١٩٩٦) ، **أنسي الحاج وقصيدة النثر** ، رســـالة ماجـــستير ، الجامعـــة الأردنية.

Yousef Al-Khal and Modernism

A Critical and Poetic Study of his Experience

By

Suheil Abdullatif Mohammad Al-Fityani

Supervisor

Prof. Mohammad Al-Qitha

Abstract

This study throws light on the question of Modernism according to Yousef Al-Khal's view. It places in particular more emphasis on his concept of Modernism of poetry which embodies a few cultural and critical issues: the nature of poetry and its role , his own stand towards Arabic language and human as well as Arabic Tradition. This study attempts also to show how far his theoretical views have been reflected in his own poetic experience shedding light on the most crucial modernist features of it. The body of this study consists of two main chapters in addition to an introduction which focuses on the concept of modernism in Western criticism and its manifestation in Arabic criticism.

The first chapter explores the concept of modernism according to Yousef Al-Khal and his new vision of poetry and its role. Accordingly, this study is also concerned with evaluating the modern Arabic poetry until the publication of majallat "Shi'er" which in

turn makes it urgent to reconsider the most crucial and critical cultural issues such as Arabic Language, Arabic Tradition, and the relation with the West.

The second chapter examines the modernist features in Yousef Al-Khal's poetry including: vision, language, image, rhythm, and the aesthetic form. It also unravels the solid affinity between Al-khal's theory and his innovative experience.

The study concludes that Al-Khal has played a leading role in bringing about a modernist critical project of poetry which in turn contributes tremendously to the Arabic poetry and criticism as well.